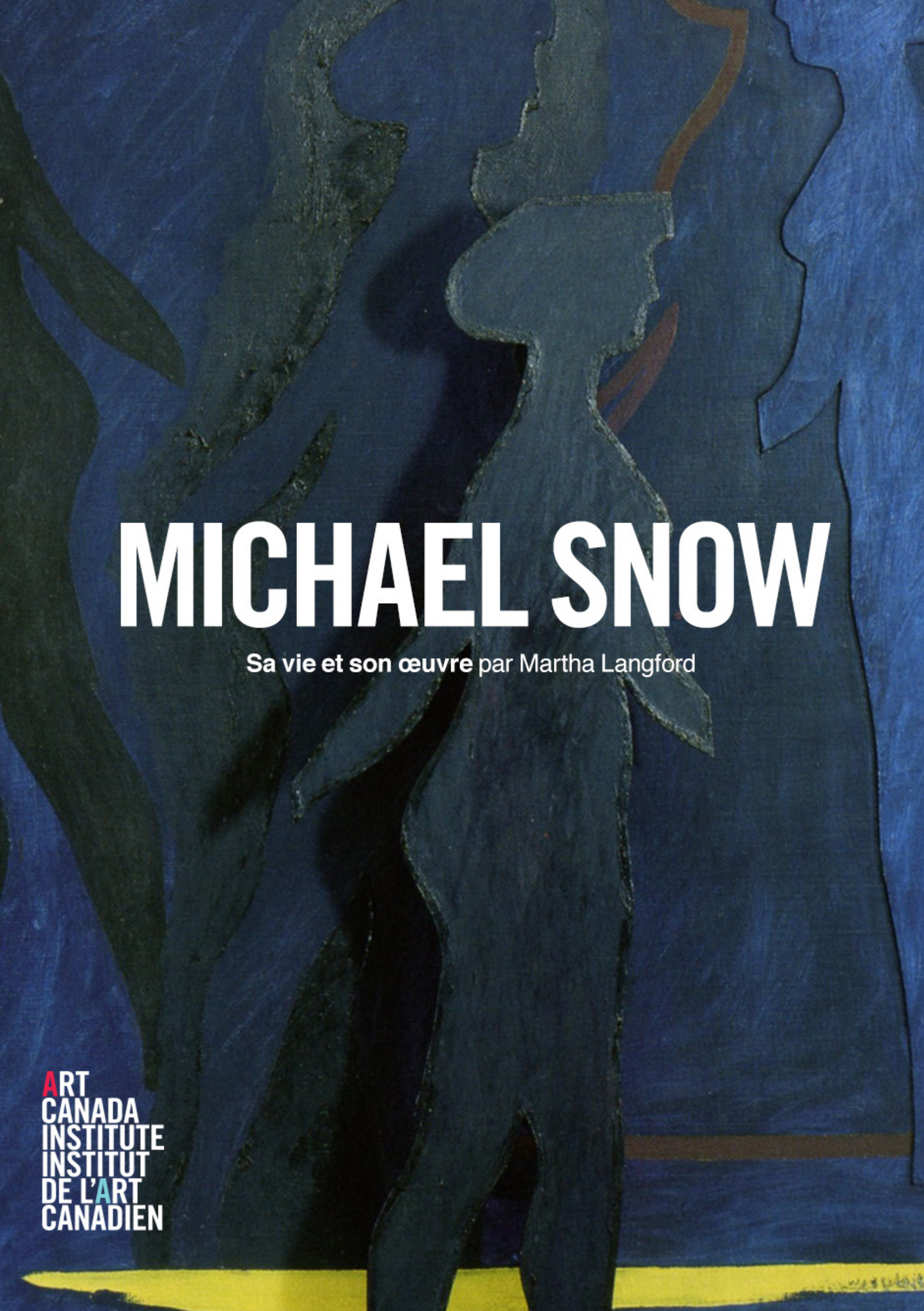


MICHAEL SNOW

Sa vie et son œuvre par Martha Langford

ART
CANADA
INSTITUTE
INSTITUT
DE L'ART
CANADIEN

Table des matières

03
Biographie

09
Œuvres phares

42
Importance et questions essentielles

54
Style et technique

60
Où voir

66
Notes

68
Glossaire

75
Sources et ressources

87
À propos de l’auteur

88
Sources photographiques

Biographie

SECTION 1

Michael Snow attribue la dualité structurelle de son travail à son éducation canadienne entre deux cultures — anglaise et française —, et à sa conscience précoce des qualités différentes de la vue et du son que ses parents lui enseignent. Après des études au Ontario College of Art de son Toronto natal, il voyage en Europe dans les années 1950 et vit à New York dans les années 1960. Son apport dans trois domaines de l’activité culturelle — l’art visuel, le film expérimental et la musique — est mondialement reconnu.

Les deux solitudes

Né le 10 décembre 1928 à Toronto (Ontario), Michael Snow est le fils de Gerald Bradley Snow, vétéran de la Première Guerre mondiale, ingénieur civil et arpenteur, et d'Antoinette Lévesque. Le couple se rencontre à Chicoutimi (Québec), quand Bradley est consultant pour une entreprise de construction dans la région du Saguenay. Leur relation jette un pont sur plusieurs fossés canadiens — langue, culture, religion —, même s'ils découvrent aussi qu'ils ont beaucoup en commun. Tous deux viennent de familles accomplies et chacun a vécu une perte récente : la guerre a emporté le frère de Bradley, la grippe espagnole, la sœur d'Antoinette.

Antoinette Lévesque et Gerald Bradley Snow, le père et la mère de Michael Snow, au milieu des années 1920 à Chicoutimi (Québec)

Antoinette est une jeune femme aventurière et anglophile que le clan Snow adopte immédiatement. Si son mariage à un protestant provoque un désaccord temporaire avec son père, un fervent catholique, elle fait tout pour le résoudre et donne à ses deux enfants, Denyse et Michael, un double héritage et un solide sentiment d'appartenance à la famille et au lieu. Les étés au chalet familial des Lévesque au lac Clair, près de Chicoutimi, sont particulièrement mémorables.

En raison de sa profession, Bradley Snow doit souvent déménager sa famille. Ils vivent à Montréal quand une explosion à son lieu de son travail l'aveugle instantanément d'un œil et blesse l'autre, au point de le détériorer jusqu'à cécité complète. Âgé de cinq ans au moment de l'accident, Michael attribuera un jour son intérêt pour le son aux talents musicaux et langagiers de sa mère, et sa passion pour la vision au handicap de son père. Ses œuvres de jeunesse, qui comprennent du dessin, de la peinture et de l'écriture, reflètent ces inspirations positives et négatives.

Son éducation

Snow fait ses études scolaires au Upper Canada College et au Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO), tous deux à Toronto, mais son éducation est beaucoup plus vaste que cette simple phrase le laisse penser. Musicien autodidacte, Snow arrondit son revenu en jouant du jazz avec divers groupes et en solo, comme pianiste d'entracte. À Toronto, Détroit et dans d'autres villes, il joue avec certains des grands du jazz, et son style et ses goûts évoluent de la tradition de la Nouvelle-Orléans jusqu'aux formes plus novatrices du be-bop. C'est ainsi qu'il apprend l'improvisation musicale et il continuera de jouer, d'enregistrer, voire de composer, pour un public international, sans jamais savoir lire la musique.

Hot Seven, le groupe de jazz de Ken Dean, avec Michael Snow au piano, jouant à une fête d'étudiants à l'Université de Toronto en 1955

Michael Snow, *Jazz Band*, 1947, gouache/détrempe sur papier, 61 x 49,5 cm, collection de Michael Snow

À l'ÉADO, Snow étudie le design graphique; la formation de peintre qu'il y reçoit est attribuable au modèle Bauhaus des bases interdisciplinaires, un programme d'études généreusement enrichi par les conseils et le mentorat de John Martin (1904-1965), professeur de design graphique et aquarelliste réputé. Snow le peintre suscite une

certaine attention avant même l'obtention de son diplôme. Il accepte un emploi dans une agence de design graphique où il apprend à détester cette activité commerciale. En 1952-1953, il poursuit son éducation en voyageant en Europe où il voit une grande variété de sculptures et de peintures européennes, historiques et modernes. Sa longue visite d'une collection des œuvres de Paul Klee (1879-1940) le confirme dans sa décision de devenir artiste.

À son retour à Toronto, il est embauché par une entreprise d'animation, Graphic Associates, où il apprend plusieurs principes cinématographiques, tout en réalisant son premier court-métrage, *A to Z*, en 1956. Snow se consacre désormais à son développement comme artiste. Il fait des adeptes comme membre de l'écurie fondatrice de l'Isaacs Gallery et gagne sa vie comme musicien professionnel; il joue tous les soirs avec le Mike White Imperial Jazz Band (1958-1962). On peut le voir dans ce double rôle — sur scène et dans son atelier — dans *Toronto Jazz*, 1964, le documentaire impressionniste de Don Owen.

Paul Klee, *Un feu, le soir*, 1929, huile sur carton, 33,8 x 33,3 cm, Museum of Modern Art, New York / Art Resource, NY. Sa longue visite d'une collection des œuvres de Klee confirme Snow dans sa décision de devenir artiste

Au début des années 1960, Snow et sa première épouse, la peintre et cinéaste Joyce Wieland (1930-1998), décident de s'installer à New York pour s'immerger dans son dynamisme, pour « améliorer » leurs pratiques. Ils y restent près de dix ans et, pour Snow, le risque se révèle payant par un foisonnement d'idées, de relations et de reconnaissance. Deux de ses films, *Wavelength*, 1966-1967 et <—> (*Back and Forth*), 1969, font partie de la première sélection de la collection « Essential Cinema Repertory » des Anthology Film Archives, un centre de cinéma expérimental de New York. En 1970, le Musée des beaux-arts de l'Ontario lui offre une rétrospective de mi-carrière et il est le premier artiste à présenter une exposition individuelle au Pavillon du Canada à la Biennale de Venise. Il revient à Toronto au début des années 1970 comme une figure établie, à l'identité plurielle d'artiste visuel, de cinéaste et de musicien.

Michael Snow à New York en 1964, photographié par John Reeves

Michael Snow et Joyce Wieland en 1964, photographiés par John Reeves

Vivre et travailler

Snow rentre au Canada alors qu'un vent d'optimisme souffle sur les arts : musées et galeries d'art et salles de concert se multiplient, un réseau de centres d'artistes prend forme; les domaines à la fois traditionnels et expérimentaux de la production culturelle canadienne font l'objet d'investissements publics et privés. Spectateurs et partisans de divers milieux apprécient son énergie et sa polyvalence. Comme artiste visuel, il s'associe à la scène artistique torontoise au dynamisme grandissant par l'entremise de l'Isaacs Gallery, et il est reconnu dans le monde entier par des expositions majeures. Comme cinéaste, Snow entretient d'étroites relations avec le milieu du film expérimental américain et il contribue par son travail, son écriture et sa collaboration à la consolidation du cinéma d'avant-garde canadien et de ses institutions, tels le Funnel Experimental Film Theatre et le Canadian Filmmakers Distribution Centre. Snow le musicien est invité à participer à l'Artists' Jazz Band, un groupe librement affilié à l'Isaacs Gallery. De même, en 1974, il forme avec huit musiciens le Canadian Creative Music Collective (plus tard surnommé le CCMC), un orchestre de musique libre qui fonde Music Gallery de Toronto et se transformera en trio (Snow, Paul Dutton et John Oswald), toujours actif par des tournées et des enregistrements.

La pochette de *Volume One*, le disque de 1976 du Canadian Creative Music Collective. Le groupe est photographié devant la Music Gallery à Toronto; Snow est le deuxième à partir de la gauche

Michael Snow

Sa vie et son œuvre par Martha Langford

En 1967, Snow a dit (et cette citation a été souvent reprise),

> Mes peintures sont faites par un cinéaste, mes sculptures par un musicien, mes films par un peintre, ma musique par un cinéaste, mes peintures par un sculpteur, mes sculptures par un cinéaste, mes films par un musicien, ma musique par un sculpteur... qui parfois travaillent tous ensemble. En outre, mes peintures ont été en grand nombre faites par un peintre, mes sculptures par un sculpteur, mes films par un cinéaste et ma musique par un musicien. Il y a une tendance vers la pureté dans chacun de ces médiums en tant qu'entreprises séparées[1].

Michael Snow coupant du bois à Terre-Neuve en 1994, photographié par Peggy Gale

Qu'il s'agisse d'écrire des scénarios ou de composer des bandes sonores pour ses films, de fabriquer des objets tridimensionnels afin de les photographier, ou de jouer comme acteur ou musicien devant sa propre caméra, Snow, toujours conscient du caractère particulier de chaque médium, cherche à renforcer la participation du spectateur à l'expérience de l'art et du presque-art.

Grand voyageur qui se retire aussi à la campagne tous les étés, Snow, son épouse Peggy Gale et leur fils Alexander Snow ont fait leur vie à Toronto et Terre-Neuve depuis les années 1980. Expositions majeures, nombreux projets d'art public et prix de reconnaissance pour l'ensemble de ses réalisations permettent à Toronto de revendiquer cet artiste, également honoré par des rétrospectives, des commandes et des prix ailleurs au Canada, aux États-Unis et en Europe, dont un doctorat honorifique de l'Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, en 2004. En 2008, le centre d'artistes Séquence à Chicoutimi (Québec) inaugurait un nouvel espace d'exposition, la Galerie Michael-Snow. Fils natif honoraire de la région du Saguenay, Michael Snow n'a jamais oublié ses racines.

Œuvres phares

SECTION 2

Le travail de Michael Snow s’étend sur plus de cinquante ans de production intense et comprend des peintures, sculptures, photographies, films, livres, hologrammes, projections, installations, enregistrements musicaux, performances et essais. Déjà reconnu au Canada pour sa série marquante, La Femme qui marche, amorcée en 1961, Snow suscite un intérêt international à la fin des années 1960 avec son film révolutionnaire *Wavelength*, 1966-1967. Sélectionnées en collaboration avec l’artiste, les œuvres de cette brève rétrospective démontrent la grande variété des questions de perception que soulève son travail, ainsi que les thèmes et les stratégies qui unifient sa production artistique.

Lac Clair 1960

Michael Snow, *Lac Clair*, 1960, huile et ruban de papier adhésif sur toile, 178 x 178,3 x 3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Cette peinture abstraite fait partie d'un groupe d'œuvres, qui comprend aussi des collages et des sculptures créés de 1959 à 1961. Influencé durant ses premières années par le peintre germano-suisse Paul Klee (1879-1940), Snow met alors de côté — temporairement, en fin de compte — toute évocation de la figure et réfléchit en profondeur au processus et à la matérialité de la création artistique. Qu'est-ce que cet objet appelé « peinture »? Pour le Snow de cette époque, c'est une surface monochrome dont touches et textures racontent le processus de création. Ainsi, la surface bleue de *Lac Clair* conserve la mémoire du peintre appliquant la peinture, qui est plus concentrée au centre, — non pas plus foncée ou plus claire, mais tout simplement plus travaillée que dans les quatre coins, qui sont la mesure de la portée de son bras. Cette mesure — une présence humaine sans représentation — est soulignée par le ruban de papier adhésif collé sur tous les bords. C'est une sorte d'encadrement, quoique imparfait, car la ligne du périmètre est discontinue. Pour repérer le ruban, il faut imaginer la peinture pivoter. Le ruban se trouve toujours en haut à droite. Ce simple

procédé, combiné avec l'arc des coups de pinceau, met l'œuvre en mouvement sans perturber la sérénité de son centre bleu.

Green in Green (Vert sur vert), 1960, huile et lucite sur toile, fait elle aussi partie de ce groupe d'œuvres. Le titre et la surface animée du tableau renvoient non seulement à la couleur, mais aussi à l'utilisation du médium, au processus et au geste : le plus foncé des deux verts forme le dessous, qui, protégé durant la prochaine application par des bandes de ruban de papier adhésif, s'élève comme une forme géométrique sur la surface. Dans la même veine, on trouve *Years* (Années), 1960, une gouache sur un collage de papier sur support de carton ondulé peint. Dans cette œuvre, Snow procède par addition, couvrant une surface par une autre qui flotte au-dessus, comme une membrane ou un rideau. Pour Snow, le ruban dans *Lac Clair* est aussi un « ajout », car, sans ajouter beaucoup d'épaisseur, il chosifie néanmoins l'œuvre. Ses œuvres de cette période au caractère nettement plus tridimensionnel, — *Shunté*, 1959, et *Quits*, 1960, des abstractions sur bois peint —, semblent, elles aussi, remettre en question leur identité de sculpture, puisque leurs éléments coulent ou tombent en cascade du mur (le lieu de la peinture) sur le plancher.

Michael Snow, *Shunté*, 1959, bois peint, 274,3 x 335,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Michael Snow, *Quits*, 1960, huile sur bois, contreplaqué, 240 x 40 x 66 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Lac Clair devait représenter sa propre création, mais une fois terminée, la peinture lui rappelle le chalet de ses grands-parents Lévesque au bord d'un petit lac près de Chicoutimi (Québec). Construit sur une île, et le recouvrant presque, le chalet était entouré d'eau qui clapotait doucement tout autour, reflétant la lumière sur les murs et plafonds. Dans son tableau, Snow place la peinture bleue au centre de ce souvenir d'enfance profondément intériorisé. Il reprendra les thèmes de l'eau et de la lumière dans son travail, notamment dans son film *Wavelength*, 1966-1967.

Venus Simultaneous 1962

Michael Snow, *Venus Simultaneous,* 1962, huile sur toile et construction en bois, 200,6 x 299,7 x 15,2 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Venus Simultaneous (Vénus simultanées) fait partie de la première génération de ses œuvres de la série Femme qui marche, et, donc, de ses premières années comme peintre et sculpteur. Ce grand corpus est accompagné d'un récit de création fait d'expérimentation et d'intuition. Durant l'année 1955, Snow commence à utiliser comme instrument de dessin un couteau pour fini mat; ses combinaisons de formes découpées et peintes engendrent une série d'œuvres figuratives sur papier (collages). Suit une période d'abstraction, puis Snow reprend cette figure quelque cinq ans plus tard. En 1961, travaillant sur un grand carton, il dessine d'abord un rectangle de 5 pieds (152 cm) de haut; puis il dessine et découpe une figure à l'intérieur : une femme qui marche ou plus précisément, *deux* femmes qui marchent, une positive et l'autre négative. Cette dualité l'intéresse et l'idée lui vient de travailler avec ces pochoirs, en suivant rigoureusement une série de règles. La première veut que les figures découpées originales servent à faire toutes les œuvres de la Femme qui marche, et ce, sans variation de taille : 5 pieds de haut, mesuré du front à la cheville; 20 pouces (50,8 cm) de large, soit l'espace entre les bras ballants sans mains.

Première page modifiée du New York Post, 1962, reproduit dans *Biographie of the Walking Woman / de la femme qui marche*, 2004

Pour Snow, l'établissement de cette règle est une intuition importante, car elle vient clarifier quelque chose au sujet de l'abstraction. La Femme qui marche n'a jamais été la représentation d'une femme, mais la représentation d'une matrice (modèle ou forme pour la création, parfois qualifiée d'« utérus »). Les dimensions des œuvres (hauteur, largeur ou profondeur) peuvent varier, puisque la figure peut courir d'un bord à l'autre, flotter dans un champ plus vaste, être présentée encadrée (verticalement ou horizontalement), ou pliée, roulée, mise en boîte, étagée ou suspendue. Les combinaisons de figures créent des rapports figure-fond dynamiques. Au fil de la série, Snow brisera la règle de la dimension et la figure, d'abord plate, gagnera parfois en volupté.

Classer *Venus Simultaneous* est difficile même pour son créateur : c'est une peinture, collage, relief et sculpture tout à la fois. Dans cette œuvre, la figure découpée est puissamment mise en valeur, tant en mode négatif que positif, ses entrées et sorties découpant des hauts et des côtés irréguliers; l'épaisseur ou profondeur de l'œuvre provient de la projection d'une figure en dehors de la surface. Au moment de sa création, le critique canadien Arnold Rockman note que les figures semblent habiter différentes sortes d'espaces simultanément : elles vont et viennent dans le champ de vision du spectateur; reculent, se projettent et empiètent sur leurs terrains mutuels, et font irruption dans le monde réel[1]! Une figure n'est rien d'autre qu'un contour. Une autre est stratifiée, un collage. Une autre encore est empâtée jusqu'à présenter une épaisseur sculpturale. Il y a huit variations en tout, sans compter l'ombre projetée de la figure en saillie. Mais il faut la compter, car cette Femme qui marche, d'une minceur impossible et variable à l'infini — créature de lumière —, annonce d'importantes directions dans le travail de Snow.

Sleeve 1965

Michael Snow, *Sleeve*, 1965, huile, toile, bois, 366 x 366 x 305 cm, Vancouver Art Gallery

Exposée pour la première fois en décembre 1965 à la Poindexter Gallery de New York, *Sleeve* (qui veut dire manche, mais aussi atout caché, tour dans son sac, et surprise) réunit plusieurs Femme qui marche traitées selon divers procédés et matériaux : peinture (y compris de la peinture-émail pulvérisée), bois, vinyle, masonite, acétate, photographie, toile, polyéthylène et plexiglas. Les douze éléments distincts sont agencés selon un plan de relations, de sorte que l'œuvre est considérée aujourd'hui comme une installation. Elle démontre comment Snow emploie la forme comme cadre utilitaire, conceptuel et de représentation, qui montre la voie vers ses thèmes plus abstraits sur la perception.

Sleeve présente une diversité de traitements formels : Snow y réalise plusieurs de ses ambitions pour ce projet, tel que décrit dans sa brillante brochure de 1962-1963, « A Lot of Near Mrs.[1] ». Trois ans plus tard, cette forme est devenue sa « marque de commerce ». Il en avait établi les règles d'emploi, il se sent donc libre de les enfreindre. La figure se présente en différentes tailles. Dans une variation, elle est curviligne, son modèle complet. Dans une autre, une vraie femme entre dans le découpage; c'est une collègue musicienne, la compositrice et interprète de jazz américaine, Carla Bley. Son passage ultrarapide devant la caméra emboîte une représentation dans l'autre — version condensée de la poupée russe. Dans « A Lot of Near Mrs. », Snow écrit, « Elle n'a pas été conçue pour des usages prévisibles. »

Michael Snow, *Carla Bley*, 1965, lithographie offset, timbre en caoutchouc, 66 x 51 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Sleeve et son dispositif d'encadrement avec gélatine colorée — une pierre dressée avec une fenêtre — font de la figure quelque chose qui peut être modifiée par l'action des spectateurs, comme un regard à travers une vitre colorée. Le spectateur peut « se jouer de la figure ». Snow, qui avait déjà produit son film de la Femme qui marche, *New York Eye and Ear Control*, 1964, considère l'emploi de peintures-émails pulvérisées comme un autre mode de projection. Rigoureusement conçue, *Sleeve* témoigne aussi d'un artiste qui outrepasse les limites, tout en respectant le périmètre de la boîte blanche.

Louise Dompierre, la principale historienne de la série, Femme qui marche, rappelle qu'entre 1961 et 1967, Snow crée quelque 200 œuvres individuelles de la Femme qui marche, ainsi qu'un très grand nombre (qu'il estimera plus tard à près de 800) d'œuvres « spécifiques au site » ou, comme il dit, « perdues ». Il s'agit alors d'un jeu sur les « objets trouvés » de Marcel Duchamp (1887-1968) — une influence majeure sur la pensée de Snow et de sa génération. Les vies éphémères de ces pièces extérieures sont captées dans sa *Biographie of the Walking Woman / de la femme qui marche, 1961-1967*, 2004: on l'aperçoit dans des bouches de métro, sur des palissades de chantier, dans des annonces de journaux et sur éléments graphiques que Snow s'est approprié; pochée sur des bannières et des t-shirts; façonnée en bijoux ou en coussins recouverts de tapisserie; découpée en biscuits et autres aliments; comme marque de commerce, homologuée, et également autorisée par l'artiste à surgir n'importe où. Comme elle le fera, en effet, dans sa production subséquente, ce qui rend quelque peu prématurée la conventionnelle date de fin de la série, 1967. Le livre d'artiste, *Biographie*,

en est un exemple, mais la Femme qui marche joue également un rôle actif dans son film de 2002, **Corpus Callosum*.

Wavelength 1966-1967

Michael Snow, *Wavelength*, 1966-1967, film 16 mm, couleur, sonore, 45 min, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Tourné en une semaine en décembre 1966, monté et présenté pour la première fois au début de l'année suivante, *Wavelength* n'est pas le premier film de Snow, mais c'est celui qui le catapulte hors de l'atelier du peintre, où il a été filmé, dans l'avant-garde internationale. On reconnaît d'emblée que Snow y a résolu, dans une forme parfaitement intégrée et remarquablement efficace, le désir de simplicité et de cinéma vérité qui émerge alors chez les cinéastes d'avant-garde, et qu'il a fait un usage imaginatif des qualités propres au procédé.

Toutefois, *Wavelength* est tout sauf simple, comme le suggère l'énoncé d'intention de Snow : dans ce film « Je voulais additionner mon système nerveux, mes doutes religieux et mes idées esthétiques[1]. » Le nerf du film est son célèbre zoom à partir d'une position fixe de la caméra face à un mur percé de quatre grandes fenêtres à guillotine. Durant le film, l'angle de vue se rétrécit jusqu'à ce que le cadre soit rempli par une photo de vagues en noir et blanc, épinglée entre les deux fenêtres du centre. Les autres éléments de la pièce, où se déroulent quatre événements impliquant des gens, disparaissent. Le spectateur est amené à se concentrer sur cet élément central, la photographie — présente tout au long —, jusqu'à l'évanouissement de l'image et la fin du film.

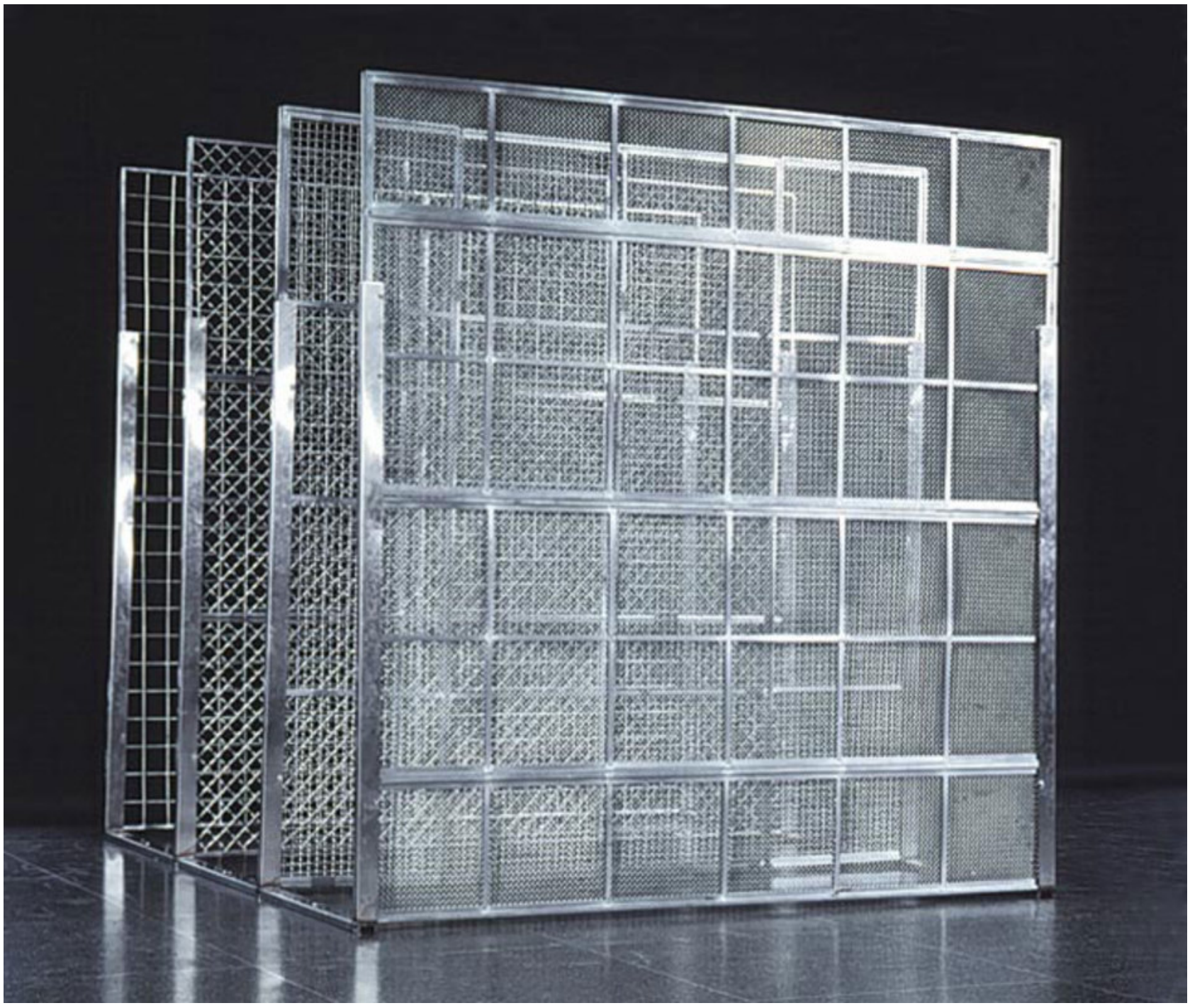
Les quatre actions qui se déroulent devant la caméra sont l'installation d'une étagère sous la supervision d'une femme; le retour de cette femme avec une compagne et l'écoute de la radio; un bruit de verre brisé, suivi de la chute sur le plancher et de la mort présumée d'un personnage masculin; et la découverte de ce personnage par une autre femme, qui passe un coup de fil et quitte le loft. La caméra, sans aucun doute la protagoniste principale, est une présence qui se fait sentir tout au long du film, car elle bégaie parfois son vocabulaire filmique quand elle s'achemine vers la conclusion, un parcours dominé et intensifié par le son d'un signal sinusoïdal qui s'amplifie. Les couleurs de la lumière (réalisées au moyen de gélatines), la qualité artisanale du montage fantomatique de Snow et des éléments de pur hasard, comme le bruit qui monte de la rue, offrent évasion et consolation au spectateur qui est inexorablement attiré vers les profondeurs aqueuses de la scène finale.

Michael Snow, *Wavelength*, 1966-1967, film 16 mm, couleur, sonore, 45 min, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Depuis son lancement, *Wavelength* a inspiré des textes aux principaux critiques et théoriciens de cinéma, notamment Manny Farber, Jonas Mekas, Annette Michelson et P. Adams Sitney. Le conservateur Philip Monk a intitulé sa contribution à *The Michael Snow Project*, — une exposition et un essai de catalogue sur la sculpture, le cinéma et le travail photographique de Snow (1967-1969) —, « Around Wavelength ». L'historienne de l'art Elizabeth Legge a écrit une étude sur Wavelength pour la série One Work, publiée par Afterall Books.

Au début des années 2000, quand Snow commence à s'intéresser au numérique, il crée *WVLNT* (ou *Wavelength for Those Who Don't Have the Time*), 2003, en découpant le film en trois longueurs égales qu'il superpose. Conçue à l'origine pour une présentation au cinéma, l'œuvre devient aussi, en 2005, une installation en galerie projetée en boucle[2]. La séquence d'actions très réfléchie de *Wavelength*, qui est un échafaudage et non une intrigue, est condensée dans *WVLNT* — le corps est découvert avant l'entrée trébuchante de l'homme. Mais cette préoccupation ne peut surgir que du souvenir de l'œuvre originale ou d'une présentation au cinéma. Dans la projection en galerie, l'effet visuel de la superposition est passionnant. Les vagues argentées, de trois échelles différentes, restent au cœur du film.

Aveuglement 1968



Michael Snow*, Aveuglement,* 1968, acier et aluminium, 246,4 x 245,7 x 246,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Michael Snow crée son premier groupe de sculptures en 1956. C'est une série de petites tables et chaises aux bords mous ou fondus, proches parentes du point de vue du style et du contenu, des dessins, des peintures et du film d'animation, *A to Z*, 1956, produits au même moment. Ses prochaines sculptures sont des constructions en bois peint — entre bas-reliefs et objets autoportants —, qui relient mur et plancher. La série Femme qui marche compte plusieurs œuvres tridimensionnelles, notamment un groupe important de figures en acier inoxydable commandées pour le Pavillon de l'Ontario à l'Expo 67. *Aveuglement* donne une forme sculpturale à l'intérêt que Snow porte, ces années-là, à la perception sensorielle et à sa traduction formelle. En 1966, il dit à un journaliste, « Je veux rendre la vision palpable[1]. »

Aveuglement se compose de quatre partitions poreuses, faites de grillage d'aluminium dans des cadres d'acier. La construction rappelle la clôture de mailles de fer. Snow a spécifié quatre grosseurs de mailles différentes pour ses panneaux, montés en parallèle et formant un cube ouvert sur trois côtés. Les visiteurs sont invités à déambuler entre les panneaux comme dans des corridors ou un labyrinthe; ils voient la texture des panneaux de grillage intérieurs et ils voient à travers eux dans la galerie. Les personnes à l'extérieur voient les personnes dans le labyrinthe comme une partie de l'œuvre, des figures atomisées ou estompées, alors qu'elles se déplacent entre les panneaux. Snow compare cet effet à un dessin hachuré et à une caméra au et hors foyer. L'effet rappelle aussi la granularité d'un agrandissement photographique ou la qualité d'une impression offset, ces procédés existant à l'époque.

Une autre comparaison, que le titre suggère et qui est actualisée par étape par les panneaux, est la perte progressive de la vue. C'est peut-être une lecture biographique liée au père de Snow, mais elle reflète aussi la sensibilité de l'artiste, sa conscience de la vue par rapport aux autres sens (autres médias). Et ce n'est pas tout, car le titre en anglais « Blind » a d'autres significations que la privation physiologique ou psychologique de la vue. Un « blind » (une cache) est un abri pour chasseurs. « To blind » (aveugler), c'est gêner la vue par une lumière vive. L'aveuglement est aussi un refus de voir. Snow, le créateur de calembours, met sérieusement en jeu tous ces sens (et d'autres) dans cette œuvre sculpturale performative.

Des spectateurs à l'intérieur de la sculpture *Aveuglement*

Autorisation 1969

Michael Snow, *Autorisation*, 1969, épreuves argentiques instantanées (Polaroïd 55) et ruban adhésif sur miroir dans un cadre de métal, 54,5 x 44,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Considérée parfois à tort comme un autoportrait, *Autorisation* est mieux comprise comme une mise en scène de l'acte photographique. L'œuvre consiste en un miroir encadré sur lequel Snow a posé du ruban adhésif gris, qui forme un rectangle proportionné pour contenir quatre polaroïds. L'œuvre achevée en comprend cinq, le cinquième fixé dans le coin supérieur gauche. L'emploi du procédé polaroïd n'est pas une coïncidence. Avant la photographie numérique, le polaroïd est *l'appareil photo* des résultats quasi instantanés. La réalisation d'*Autorisation* est alors fonction de la capacité de Snow à voir l'image qu'il vient tout juste de prendre et à l'intégrer immédiatement dans l'œuvre.

Snow place l'appareil photo droit devant le miroir, son reflet centré dans le cadre de ruban adhésif. L'appareil photo devient donc le sujet, l'artiste son opérateur. Regardant à travers l'objectif et se concentrant sur l'image dans le miroir, il prend une première photo qu'il monte dans le coin supérieur gauche du rectangle fait de ruban adhésif. L'image de l'appareil photo-sujet est floue, car Snow a enfreint une règle de base en photographiant l'image dans le miroir : il faut faire le foyer sur la surface du miroir (le ruban ou le cadre) et non sur le reflet. Alors qu'il procède par étape au remplissage du rectangle, l'appareil photo et son opérateur deviennent encore plus flous; ils disparaissent dans l'œuvre en cours. Le polaroïd dans le coin supérieur gauche est l'image du rectangle rempli. L'effacement de l'homme et de la machine est virtuellement complet.

William Anastasi, *Neuf portraits polaroïd d'un miroir*, 1967, épreuve argentique instantanée, 36,8 x 28,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York / Art Resource, NY

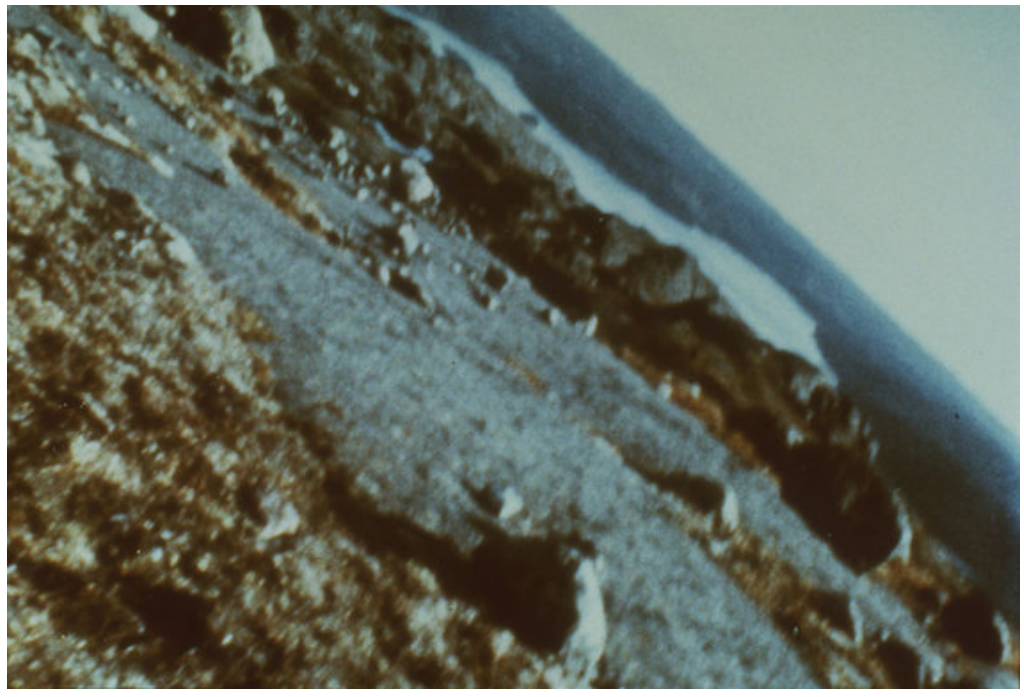
Les interprétations d'*Autorisation* insistent avec raison sur son exposition du processus photographique comme commentaire sur la représentation photographique. Snow a fait plusieurs œuvres dans cette veine, comme d'autres artistes qu'il ne connaissait pas, notamment le conceptualiste américain William Anastasi (né en 1933) : son *Nine Polaroid Photographs in a Mirror* (Neuf photos polaroïd dans un miroir), 1967, aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art de New York, a presque, mais pas tout à fait, le même

programme complexe qu'*Autorisation*. L'emploi du ruban adhésif par Snow pour faire valoir le plan pictural — le champ d'action et ses frontières — et la polysémie du sujet lance *Autorisation* sur sa propre voie. D'abord présentée dans son exposition à la Biennale de Venise de 1970, *Autorisation* est vantée pour son autonomie et sa réflexivité : le contenu de cette œuvre photographique est purement et simplement l'histoire de sa création. L'œuvre est alors vue comme un prolongement logique des tableaux de Snow sur la peinture — par exemple *Lac Clair*, 1960 —, et le Musée des beaux-arts du Canada en fait l'acquisition pour sa collection d'art contemporain canadien, la première œuvre photographique à être désignée comme telle.

La région centrale 1971

Michael Snow, *La région centrale,* 1971, film 16 mm, couleur, sonore, 180 min, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Dans sa dixième œuvre filmique, Michael Snow poursuit l'exploration du mouvement de la caméra, qui caractérise son *Wavelength* primé, 1966-1967, mais avec deux différences importantes. Ses premières œuvres dans cette veine, qui comprennent *Standard Time*, 1967, et <—> (*Back and Forth*), 1969, sont créées dans des espaces clos — un loft, un appartement et une salle de classe — et ne comptent qu'un seul mouvement de caméra : le zoom (le changement de la distance focale pour rapprocher le sujet) dans *Wavelength*; et le panoramique (la caméra pivote sur une ligne horizontale) dans les deux derniers. Le film qui deviendra *La région centrale* se déroule dans un lieu éloigné qu'il repère au nord de Sept-Îles (Québec).



Michael Snow, *La région centrale*, 1971, film 16 mm, couleur, sonore, 180 min, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Michael Snow

Sa vie et son œuvre par Martha Langford

Depuis le sommet d'une montagne, ce paysage cinématographique présente de vastes possibilités et un terrain rocailleux, filmé par une caméra capable de bouger dans toutes les directions, dont tourner, rouler et tournoyer — dans un paysage qui défie les lois de la gravité. Pour parvenir à cet effet dans la nature, Snow conçoit une caméra-machine télécommandée, dont il confie la réalisation à l'ingénieur Pierre Abeloos. La caméra et l'équipe sont déposées par hélicoptère sur la surface de la planète Terre. Snow tourne cinq heures de séquences couleurs brutes dont il tire un film monté de trois heures pour distribution dans les cinémas.

La région centrale transporte son public dans un paysage canadien désolé, découvert à midi, puis exploré dans dix-sept épisodes de mouvements étourdissants, tandis que l'ombre de la machine s'allonge, que la nuit tombe et que la lumière revient. La bande sonore, que Snow compose pour un quasi-synthétiseur, évoque les courbes sinusoïdales et les pulsions électroniques qui ont mis la caméra en mouvement, et rehausse la sensation d'être sous l'emprise d'une machine omni-voyante. Vertigineuse, hallucinatoire, l'expérience contribue à définir le sublime technologique.

La machine qui active la caméra n'apparaît pas dans le film, sauf à l'occasion, comme une ombre, mais sa beauté mécanique devait être mise en valeur. Snow l'adapte pour en faire l'élément central et la force motrice de la sculpture vidéo cinétique, *De La*, 1972. La caméra 16 mm est remplacée par un magnétoscope qui transmet un flot continu d'images à quatre moniteurs télé disposés tout autour de l'espace virtuel de la sculpture. Les visiteurs attirés par la beauté de la machine en mouvement deviennent partie de *De La*, alors que son œil vagabond les capte sur bande et éparpille leurs images aux quatre vents.

Michael Snow avec la machine que Pierre Abeloos et lui ont conçue pour le film *La région centrale*. Joyce Wieland prend cette photo en octobre 1969, le cinquième et dernier jour de la présence de l'équipe au sommet de la montagne dans le nord du Québec où le film est tourné

Rameau's Nephew by Diderot 1974

Michael Snow, *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, 1972-1974, film de 16 mm, couleur, sonore, 270 min, collection de l'artiste

L'« authentique " film parlant " », comme le dit Michael Snow de *Rameau's Nephew*, est un traitement épique de la parole et des autres sons émis par le corps humain qu'il est possible d'enregistrer. Le film est une série segmentée de rencontres avec des personnages dans des cadres qu'il est possible de reconnaître ou, du moins, de nommer, qui échangent, récitent, lisent, discourent ou, tout autrement, produisent du son. Certaines de ces émissions sont faciles, telles que taper du pied, siffler ou fracasser. D'autres semblent émaner simplement du corps — le meilleur exemple serait le pet —, alors que d'autres encore, de la même région corporelle, doivent être mis en scène pour amplifier leurs qualités et leur permettre d'être enregistrés : le duo urinaire est amplifié par l'emploi de seaux.

Tous genres de sons cinématographiques sont considérés, notamment la voix hors champ et une voix qui donne des directions. La source apparente du son est représentée — un personnage qui parle —, mais rien ne garantit la synchronisation de cette voix; le film doit s'opposer à ces habituels présupposés. La langue du film est principalement l'anglais, quoiqu'on parle aussi français, espagnol et allemand, et l'anglais parlé relève de divers dialectes. L'intense communication est pimentée d'erreurs : paroles incompréhensibles, pédanteries, faibles signaux, interruptions dans le doublage, inversions, voix hors champ ou code secret.

Michael Snow, *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, 1972-1974, film 16 mm, couleur, sonore, 270 min, collection de l'artiste

Incorrigible créateur de calembours et auteur talentueux, Snow est séduit par le jeu verbal, et ce, depuis bien avant ses préparatifs de *Rameau's Nephew*. Ce plaisir remonte à son enfance, quand il pratique l'art de la bande dessinée d'aventure. Lorsqu'il commence à écrire ce film, il note des expressions folkloriques, des slogans publicitaires, des clichés et des bouts de conversation qu'il transforme en textes et qu'il retraduit en scénarios, étranges témoins de la division audio-orale. Il crée aussi des anagrammes avec les noms des participants et le sien, qui devient Wilma Schoen.

Rameau's Nephew est épisodique, situationnel, sans intrigue ou reprise. Film long — quatre heures et demie —, il est divisé en segments nets qui traitent de divers aspects du thème. Les acteurs sont surtout des amateurs doués, même si Snow engage des comédiens professionnels pour la soi-disant scène du pet, pour laquelle ils doivent apprendre à dire leur texte à l'envers. Ailleurs, il présente des talents déjà épanouis, tels l'habileté du peintre canadien Dennis Burton (1933-2013) à parler « burtonien », une langue basée sur l'anglais, mais différente par sa césure arbitraire des mots et son adaptation de la ponctuation, ou sa propre capacité à faire de la musique à l'évier de cuisine.

On qualifie parfois cette œuvre de polyphonique dans son sens musical, car à cette étape de son travail filmique, Snow déteste toute structure narrative. Son désir, fréquemment exprimé, est de faire des compositions image-son. On analyse généralement *Rameau's Nephew* comme un « film parlant », mais ses images — les décors et les cadrages de Snow — sont inoubliables, si ce n'est pour leur couleur. Ce qui tient le film et nous mène de scène en scène, c'est le souffle extraordinaire de ses variations sur un thème et sa comédie parfois muette.

Cover to Cover 1975

***Michael Snow: Cover to Cover*, 1975, livre, 23 x 18 cm, publié par The Press of Nova Scotia College of Art and Design et New York University Press**

Il peut être difficile de décrire une œuvre d'art de Michael Snow; c'est particulièrement vrai de ses œuvres recto-verso, par exemple l'intrigante projection simultanée sur deux côtés, *Dans toute histoire il y a deux points de vue*, 1974, et un grand groupe d'œuvres photographiques, notamment des transparents comme *Shade*, 1979, et *Powers of Two*, 2003, et les panneaux photographiques dos-à-dos de *Line Drawing with Synapse*, 2003, un dessin pour court-circuiter le cerveau du spectateur. Toutes ces œuvres sont suspendues dans l'espace ouvert de la galerie, ce qui les transforme en sculpture. L'ennui, c'est que nous avons l'habitude de contempler la sculpture en lui tournant autour; ces œuvres semblent vouloir notre ubiquité. *Cover to Cover* lance le même irrésistible défi. Comme œuvre livresque, elle ressemble à une série de signatures reliées, qu'il faudrait lire d'une couverture à l'autre, c'est-à-dire du recto au verso, selon une séquence d'images imprimées à papier perdu (imprimé jusqu'au bord de la page, sans bordure). Il n'y a pas de texte, alors le titre imprimé sur le dos doit être notre guide. Un coup d'œil suffit pour voir un personnage masculin unique, peut-être l'artiste, présent tout au long. Ce qui nous laisse supposer l'existence d'une structure narrative — le suivi de ce personnage d'une couverture à l'autre, comme dans des mémoires, journaux

intimes ou romans. Cette impression est à la fois bonne et mauvaise, car ce parcours n'est pas lisse.

Le livre se compose entièrement d'images faites par deux photographes qui dirigent leur objectif sur l'objet-artiste coincé dans ces feux croisés photographiques; parfois nous voyons les photographes, mais la plupart du temps non. Leurs expositions synchronisées produisent deux séquences parallèles. Elles forment une paire qui est présentée dos-à-dos ou recto-verso, sur chaque feuille du livre. En créant cette œuvre, Snow souligne deux caractéristiques de l'image photographique imprimée : comment la représentation photographique condense les objets tridimensionnels et la minceur de la feuille imprimée. Pour ce faire, il doit briser les habitudes de lecture.

Page après page, et double page après double page, *Cover to Cover* est un casse-tête qui nous demande de jouer avec beaucoup de concentration. Pour faire les liens et aller de l'avant, il faut se rappeler ce qui est maintenant caché sur la page précédente. Ça ne paraît pas si compliqué, mais ce l'est, en raison des genres d'actions exécutées par l'artiste. Dans un passage, le personnage est capté passant une porte. Sur la double page, on voit le dos du personnage à gauche et la porte à droite, quoique vue de l'autre côté — une forme de montage qui accroît la tension. Mais tandis que la scène « progresse », une action n'est pas terminée dans la double page, mais revient en boucle à la prochaine page, de sorte que le minime « progrès » dû à la lecture de gauche à droite est systématiquement stoppé à chaque fois qu'une page est tournée, et le verso de la page récapitule l'événement photographique imprimé sur la face recto du côté opposé. Voilà ce qui désoriente : se voir nier une « progression », car tourner une page ressemble étrangement à un retour en arrière, ce qu'il n'est évidemment pas; on pourrait le qualifier « d'extrême simultanéité ». Deux versions de la même chose (deux points de vue) se passent en même temps.

Et si cela semble intrigant, nous ne sommes pas en reste : vers le milieu du livre, une rotation survient dans ce système recto-verso. Les images sont maintenant à l'envers. Nous devons faire pivoter le livre et commencer à le feuilleter à partir de la fin pour comprendre bientôt que nous regardons les images des images produites par le système recto-verso, et en fait le livre même entre nos mains. Ce double jeu de simultanéité montre la fascination de Snow pour le livre comme *objet*, qu'il avait déjà exploré dans des sculptures en forme de livre, comme *Membrane*, 1969, et *432101234*, 1969. Ces premiers titres nous avertissent de son intérêt émergent pour la minceur de la feuille et le potentiel de résonance de la reliure. Il commencera à explorer ces caractéristiques, et d'autres, dans un catalogue publié par le Musée des beaux-arts de l'Ontario, *Michael Snow / A Survey* (1970), et elles sont magnifiquement présentées dans *Cover to Cover*.

Plus Tard 1977

Michael Snow, *Plus Tard nº 20*, 1977, 1 de 25 épreuves à développement chromogène encadrées, chacune 86,4 x 107,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Snow fait les photos de sa série, *Plus Tard*, au Musée des beaux-arts du Canada, dans une galerie consacrée aux tableaux de Tom Thomson (1877-1917) et du Groupe des Sept. Ces œuvres sont gravées dans la mémoire culturelle canadienne comme fondements d'une école nationale au caractère canadien bien distinct. Bref, elles sont canoniques et l'usage qu'en fait Snow a parfois été interprété comme une appropriation du canon, possiblement œdipienne dans ses désirs. Le nationalisme apparent de cette interprétation est écarté, quand on apprend que Snow a d'abord pensé au concept de base comme un projet qu'il pourrait élaborer dans la salle consacrée à Henri Matisse (1869-1954) au Museum of Modern Art de New York.

Michael Snow

Sa vie et son œuvre par Martha Langford

Ce que Snow trouve d'abord attrayant des deux lieux est la possibilité de traduire une facture picturale en mode photographique : mélanger les couleurs, par exemple, en bougeant l'objectif durant une longue exposition. L'installation au Musée des beaux-arts semble prometteuse en raison de la couleur pure et des surfaces dynamiques, particulièrement la trace des touches dans plusieurs des paysages de Thomson et du Groupe des Sept. Au-delà du sujet, il ne s'agit pas d'une œuvre sur la nature de la peinture, mais quelque chose de purement photographique. *Plus Tard* parle directement du temps qui crée des images que seul un objectif peut « voir ». Les peintures de paysages sont les sujets, mais Snow est le sujet comme artiste utilisant une machine pour enregistrer ses gestes et mouvements dans l'espace de la galerie. Les photographies sont composées avec beaucoup d'énergie et de diversité, des tremblantes études rapprochées aux assemblages saccadés qui incluent des caractéristiques de la salle. Au fait, cette salle fait elle-même partie de l'histoire culturelle canadienne, car elle se trouve dans l'ancienne Galerie nationale, l'édifice Lorne, rue Elgin à Ottawa.

Michael Snow, *Plus Tard n° 15*, 1977, 1 des 25 épreuves à développement chromogène encadrées, 86,4 x 107,2 cm (chacune), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Snow étend ces considérations spatiales à son encadrement des photographies, qui fait partie inextricablement de l'œuvre. Les épreuves sont suspendues ou placées entre des feuilles de plexiglas, ce qui rend les murs de la salle d'exposition où *Plus Tard* est accrochée partie de l'œuvre. Les cadres eux-mêmes sont foncés et lourds, et dessinent des rectangles noirs autour de ces vibrantes images colorées du passé. Cette décision permet de lire *Plus Tard* comme une élégie. Peut-être que « mémoire » est un meilleur nom pour l'œuvre qui, au Canada, éveille des souvenirs de peintures modernes souvent reproduites et, ailleurs dans le monde, évoque l'aura d'une œuvre d'art originale, maintenant absorbée en une autre, qui sera vue *plus tard*.

Flight Stop 1979

Michael Snow, *Flight Stop*, 1979, 60 formes de bernaches en fibre de verre suspendues recouvertes de photographies noir et blanc teintées, 32 x 20 x 16 m, Toronto Eaton Centre

Au fil d'une longue carrière distinguée, Michael Snow a sollicité et reçu de nombreuses commandes de sculptures publiques. Sauf un groupe de sculptures de la Femme qui marche, commandées pour le Pavillon de l'Ontario à l'Expo 67 de Montréal, il est possible de voir la plupart de ces œuvres dans leurs lieux de création dans sa ville natale de Toronto.

Dévoilée en 1979, *Flight Stop* (Escale) est une installation sculpturale permanente au Centre Eaton de Toronto, centre commercial et immeuble à bureaux du centre-ville. C'est le promoteur du centre, Cadillac Fairview, qui commande l'œuvre, de concert avec l'architecte Eberhard Zeidler. Pour résoudre le problème de conception, il faut créer une sculpture suspendue pour une galerie à puits de lumière, visible de vastes balcons sur plusieurs étages, et du corridor du rez-de-chaussée entre les rues Dundas et Queen. L'axe nord-sud de ce palais de la consommation capte alors l'attention de Snow et il conçoit un vol de bernaches qui rompent leur formation afin d'atterrir à l'entrée sud pour se nourrir.

Flight Stop ressemble à une représentation sculpturale de 60 bernaches, mais l'œuvre est en fait une combinaison de formes en fibre de verre et de photographies d'une seule bernache, l'une des deux abattues dans une volée qui vit sur l'île de Toronto. Snow a photographié cet oiseau mort, ajustant les positions du cou, de l'aile et de la queue et des parties cylindriques de son corps. Basées sur d'autres photos et dessins de bernaches en vol, trois corps de taille différente sont alors sculptés dans du styromousse et, grâce à des techniques de pochoir, des costumes photographiques bidimensionnels sont imprimés et assemblés. Entretemps, les corps de styromousse sont moulés en fibre de verre, prêts à enfiler leurs costumes photographiques. Ces objets tridimensionnels sont alors vernis d'un brun léger, qui a jauni quelque peu au fil du temps. Suspendus du toit par des fils individuels, les objets forment un groupe dynamique : les poses offrent de la variété; le jeu d'échelle maximise la profondeur; le détail photographique rehausse l'impression de réalisme. Les objets sont un peu plus naturalistes — comme de vraies bernaches — qu'une représentation sculpturale classique le serait, mais cette qualité accentue le commentaire artistique de Snow sur la nature de l'illusion photographique, sur notre désir de croire.

Comme sculpture publique dans un centre commercial affairé, *Flight Stop* est vue quotidiennement par des milliers de personnes. Beaucoup d'autres, qui ne l'ont jamais vue, la connaissent en raison de la poursuite au civil de 1982, quand les décorateurs de la fête de Noël du Centre Eaton nouent des rubans autour de ce qu'ils croient être tout simplement des cous de bernaches. Snow intente un procès au Centre Eaton pour faire enlever les rubans et gagne sa cause en invoquant la violation de ses droits moraux. Le tribunal a jugé que les décorations ont altéré ou modifié l'œuvre. Précédent juridique, cette cause a été réglée près de six ans avant la reconnaissance officielle des droits moraux dans un amendement de 1988 à la *Loi sur le droit d'auteur du Canada*.

Nature morte en 8 appels 1985

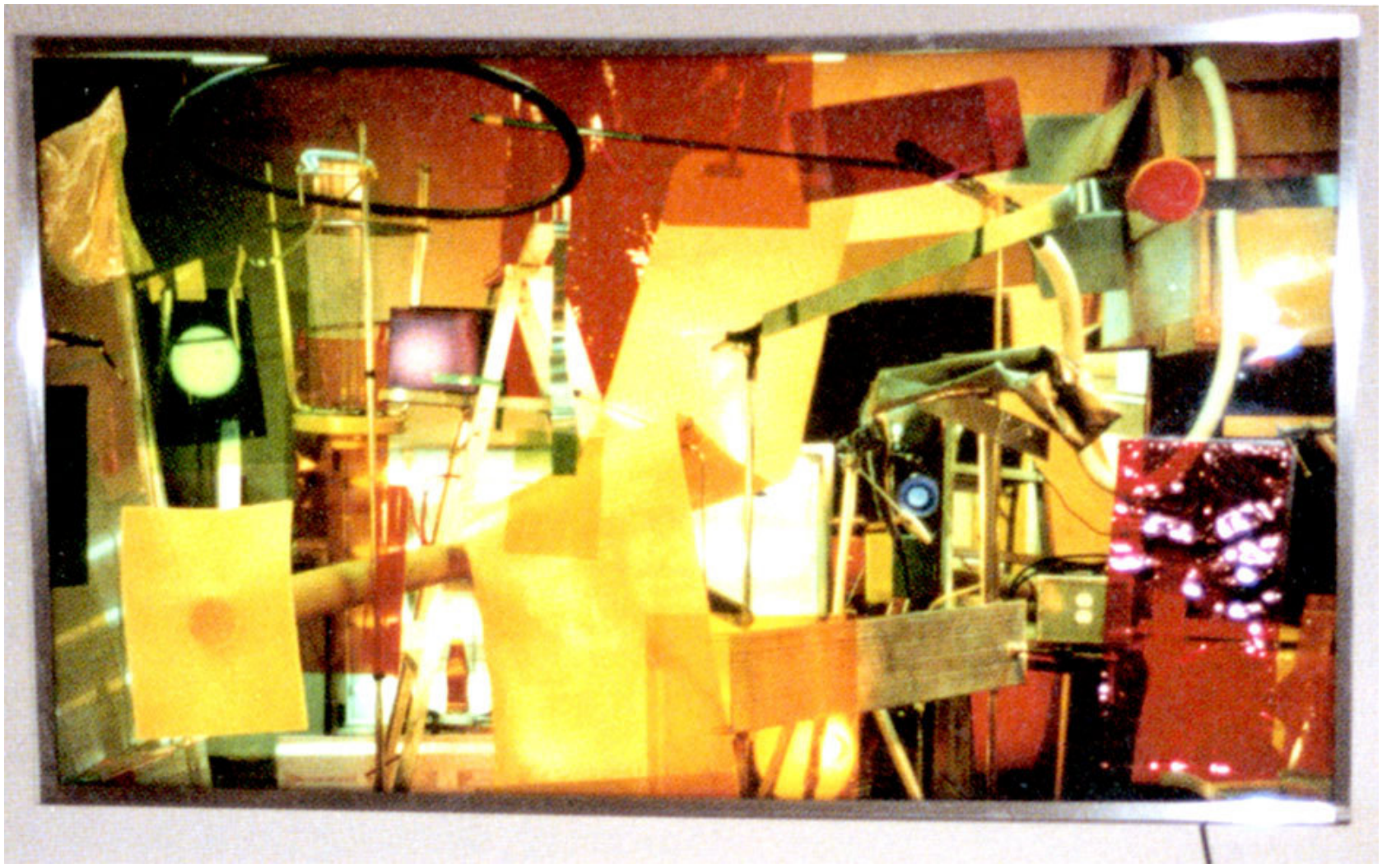
Michael Snow, *Nature morte en 8 appels*, 1985, installation : 8 tapis, pattes de table en bois, 8 chaises en bois, 8 transmissions d'hologrammes dans des cadres de métal, éclairage à la lumière blanche; env. 1,52 m de long; tapis : 259 x 182 cm; hologrammes : 71 x 1 cm, Musée des beaux-arts de Montréal

Pour le critique québécois Gilles Rioux, l'exposition holographique de Michael Snow, *The Spectral Image*, présentée à l'Expo 86 à Vancouver, est l'équivalent contemporain du *Pavillon du réalisme*, montée par Gustave Courbet (1819-1877) à l'Exposition universelle de 1855 à Paris[1]. Snow conçoit cette œuvre d'art comme une installation sculpturale unifiée dans laquelle il inclut des photographies, des objets tridimensionnels, des hologrammes et une boutique mécanique repensée. *Nature morte en 8 appels*, une œuvre combinant du vrai mobilier et des parties de mobilier avec des natures mortes holographiques, fait partie de ce complexe « réaliste ».

Snow fait ce que le photographe et le cinéaste voient comme une transition naturelle vers l'holographie au milieu des années 1980, et produit des œuvres individuelles et des installations monumentales. Le caractère fantomatique de l'image holographique l'intrigue, tout comme son immédiateté. Dans *Nature morte en 8 appels*, le spectateur est invité à contempler une scène quotidienne ordonnée : une lampe, un téléphone à cadran, une tasse et une soucoupe, une cuillère, un crayon, des clés et des lunettes. Alors que le spectateur passe devant les objets, cette banalité domestique est bouleversée. Toutes choses (les choses réelles) étant égales par ailleurs, les éléments dans la nature morte holographique volent dans les airs et, en fin de compte, s'autodétruisent devant ses yeux.

La nature morte traditionnelle, maintenant enchantée et rebelle, rappelle le premier film de Snow, une brève animation intitulée *A to Z*, 1956, réalisée par le déplacement et la photographie d'éléments découpés sur le banc d'animation. Dans *A to Z*, le mobilier commence à s'étreindre. Cette espièglerie se poursuivra dans une installation vidéo, *Serve, Deserve*, 2009, qui montre un repas servi dans un restaurant. Cette nature morte fluide arrive après l'attente habituelle dans un restaurant, coule sur la surface de projection et, avec tout autant de fluidité, disparaît. On ne laisse aucun pourboire après ce repas sans fin.

Immediate Delivery 1998



Michael Snow, *Immediate Delivery,* 1998, transparent rétroéclairé, 116,1 x 191 x 16,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

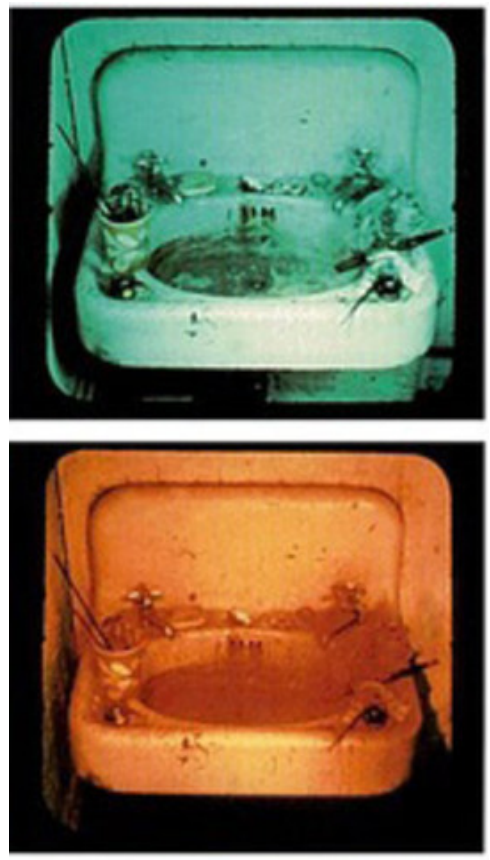
La transparence est un thème clé de la production de Michael Snow, ainsi que le médium concret de plusieurs œuvres, à compter de la fin des années 1960. Dans *Sink*, 1970, Snow joue non seulement avec la répétition ou la re-présentation, mais il le fait aussi dans une série de transparents : une accumulation de pinceaux et de contenants autour d'un évier d'atelier taché est enregistrée sous différentes couleurs et intensités lumineuses. Dans *Recombinant*, 1992, un projecteur à panier circulaire projette des diapos 35 mm sur un bas-relief qui contient et modifie les formes-images rayonnantes. Ces deux œuvres en galerie soulignent le mécanisme en incluant les projecteurs comme partie intégrante de l'œuvre. Snow a aussi présenté des transparents lors de projections en salle de cinéma, ou œuvres d'auditorium, notamment *Slidelength*, 1969-1971, dont les sujets sont les couleurs de la lumière et des formes projetant des ombres.

A Casing Shelved, 1970, est une œuvre image-son pour une projection au cinéma. Elle présente une seule image verticale d'une étagère dans l'atelier de l'artiste (Snow) qui en décrit soigneusement le contenu et l'explique. Enfin, *Imposition*, 1976, est une grande image composite de deux personnages, un homme et une femme, assis sur un divan. La photo a été prise en format paysage, ou divan, mais le travail est accroché comme un portrait — c'est-à-dire verticalement. Doublement représentés, l'homme et la femme sont tous deux vêtus et nus, et ils penchent leurs têtes à droite pour regarder

une image dans une image qui les représente *peut-être*, alors que le spectateur fait de même pour « tourner l'œuvre » sur son côté long.

Comme transparent rétroéclairé, *Immediate Delivery* fait aussi de la transparence un sujet : la nature du matériau est accentuée par la manière dont Snow l'emploie. Il explique l'œuvre comme « une photographie transparente représentant une construction de gélatines, métal et divers objets qui occupent un espace de 7 m x 5 m x 5 m dans mon atelier. Tous les éléments de ce montage sont dirigés vers (et finalement sur) le plan de l'image. [...] Parmi les transparences que l'œuvre semble reproduire, certaines ne sont en fait que des colloïdes de plastique coloré, appliqués à la surface de la photographie[1]. » Elles sont des allusions concrètes au processus : une construction monumentale, érigé comme un ensemble dans l'atelier de Snow et saisi lors de la prise de la photo. Ce processus relie *Immediate Delivery* à ses toutes premières œuvres de collage et d'assemblage, tout en élargissant le corpus amorcé dans les années 1980, quand il fait plusieurs œuvres photographiques au sujet de l'échelle, en se basant sur des objets faits main en plâtre, en argile ou en pâte à modeler. Il voulait faire tous les contenus de l'image photographique.

Les profondeurs de *Immediate Delivery* peuvent être excavées, ajoutant des couches additionnelles d'intention et de sens comme évocations de la mémoire culturelle de Snow. L'ensemble a été érigé dans l'atelier du peintre, mais les matériaux qui constituent le sujet-espace de *Immediate Delivery* renvoient aussi à l'art de l'illusion photographique et filmique, et particulièrement à la lumière artificielle qui rayonne à travers le matériel transparent, grâce au cordon qui mène à la prise de courant branchée dans le mur — ces choses font également partie de l'œuvre en galerie de Snow.



Michael Snow, *Sink*, 1970, 80 diapositives projetées et une photographie collée sur panneau, 63 x 63 cm (chacune), Museum of Modern Art, New York / Art Resource, NY

Souffle Solaire (Cariatides du Nord) 2002

Michael Snow, *Souffle Solaire (Cariatides du Nord)*, 2002, projection vidéo, couleur, sonore, 61 m 32 s, en boucle, 2 m de large, avec l'autorisation de l'artiste

Souffle Solaire (Cariatides du Nord) est une projection vidéo d'un enregistrement d'images et de sons non montés, d'une durée de 62 minutes, à partir d'une caméra fixe. La vidéo est projetée en boucle permanente dans l'installation en galerie. *Souffle Solaire (Cariatides du Nord)* est une innovation dans la pratique de Snow, même si elle a un précédent. La première projection en galerie de Snow, un film 8 mm, est une œuvre de la Femme qui marche, intitulée *Little Walk* (Petite promenade), 1964. En outre, si la plupart de ses films sont tournés en 16 mm, il utilise à l'occasion une vidéo en direct pour des œuvres en galerie, telles *De La*, 1972, et *Observer*, 1974. En 2001, il produit *Sheeploop*, une œuvre pastorale présentée sur des moniteurs vidéo qu'il disperse dans la galerie. Dans *Souffle Solaire (Cariatides du Nord)*, qui demande plus de concentration, le spectateur trouvera à s'asseoir.

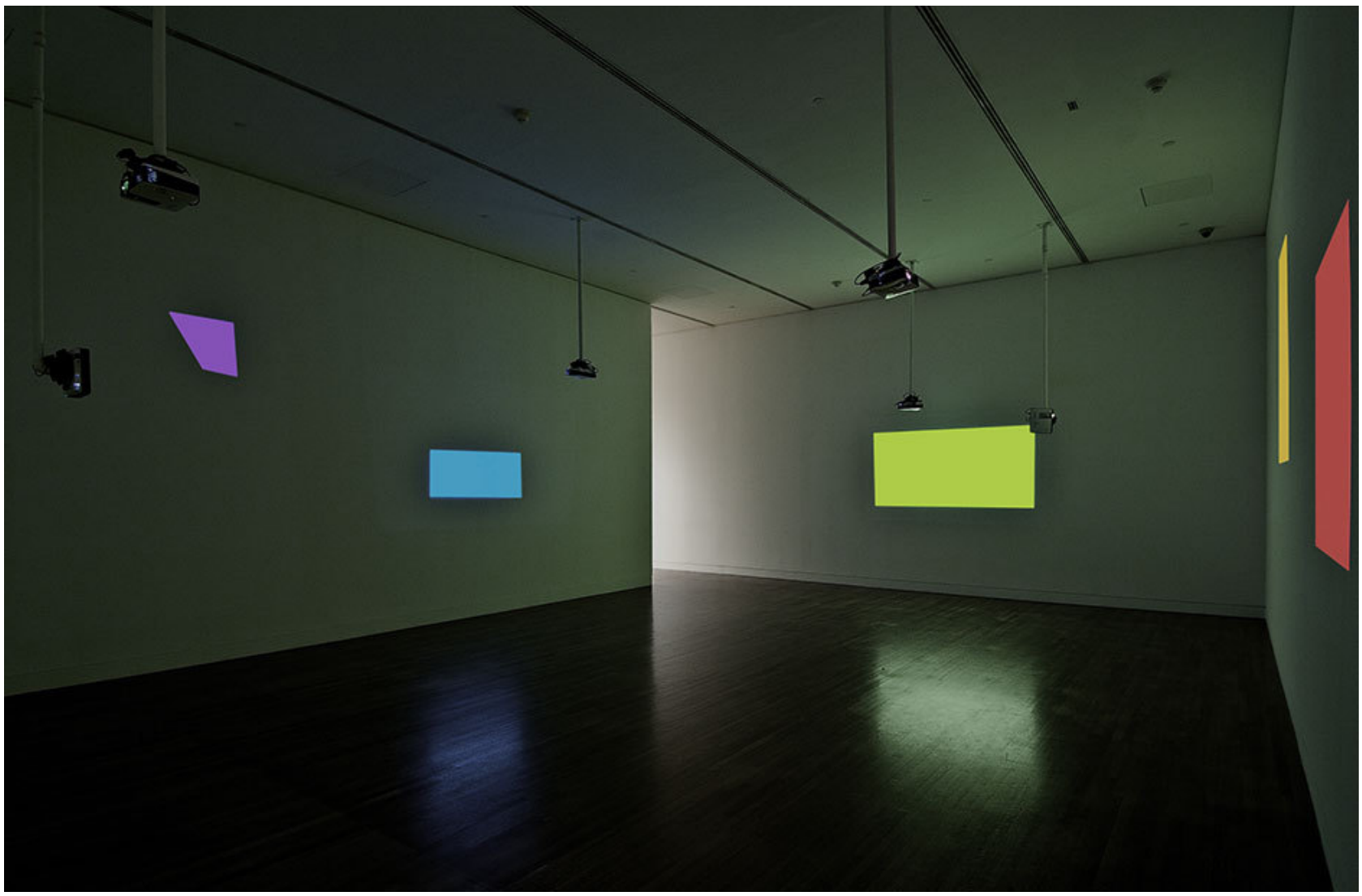
Snow situe *Souffle Solaire (Cariatides du Nord)* dans un groupe d'œuvres sur les processus de reconnaissance et de traduction en photographie, en film ou en vidéo. Il décrit ce genre de création artistique dans des termes duchampiens : des objets ordinaires qui s'accumulent matériellement, ou qu'on voit se répéter, sont « pris-par-surprise » dans le domaine de l'art[1]. Snow conçoit *Souffle solaire (Cariatides du Nord)*

quand il constate qu'un fascinant phénomène naturel, qui se manifeste dans une demeure, pourrait se transformer en œuvre d'art. Le lieu de cette découverte est une fenêtre à battant qu'il a construit dans son chalet de Terre-Neuve; son épouse, Peggy Gale, a fait le rideau. La moitié de la fenêtre est munie d'un moustiquaire et, quand cette moitié est ouverte au soleil couchant et que sont réunies certaines conditions atmosphériques, le rideau commence à bouger, se gonfle, puis retombe brusquement et colle tout plissé sur le moustiquaire.

Snow observe et écoute ce phénomène durant des années, dans l'attente des meilleures conditions, qu'il enregistre alors — pas simplement le visuel, mais aussi le son, qui est étrangement puissant, une force de la nature. La combinaison est captivante, mais encore : tandis que le rideau se soulève et retombe en plis magnifiques sur le moustiquaire, le son rebondit sur la vitre, un son qui émane de l'intérieur du chalet. Et ce son lui aussi est superbe : les doux murmures de voix masculine et féminine; le tintement occasionnel d'un plat ou d'un verre; le son du quotidien qui procure l'expérience du « presque-art ».

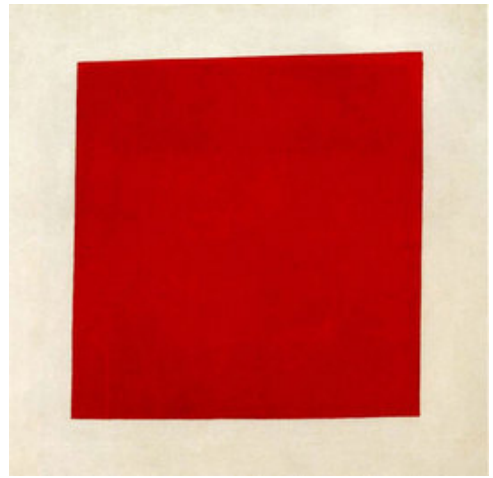
L'expérience artistique que nous offre *Souffle Solaire (Cariatides du Nord)* fait partie d'un autre groupe d'œuvres dans le travail de Snow. Ses œuvres associées à la fenêtre couvrent toute sa carrière et sont réalisées dans tous les médiums. Dans *Souffle Solaire (Cariatides du Nord)*, le rideau voltige à l'intérieur et révèle des arbres, du bois de chauffage empilé et un panneau solaire — un paysage et une nature morte sur lesquels la fenêtre dirige notre attention.

The Viewing of Six New Works 2012



Michael Snow, *The Viewing of Six New Works*, 2012, installation vidéo : 6 projections vidéo en boucle, couleur, muet, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

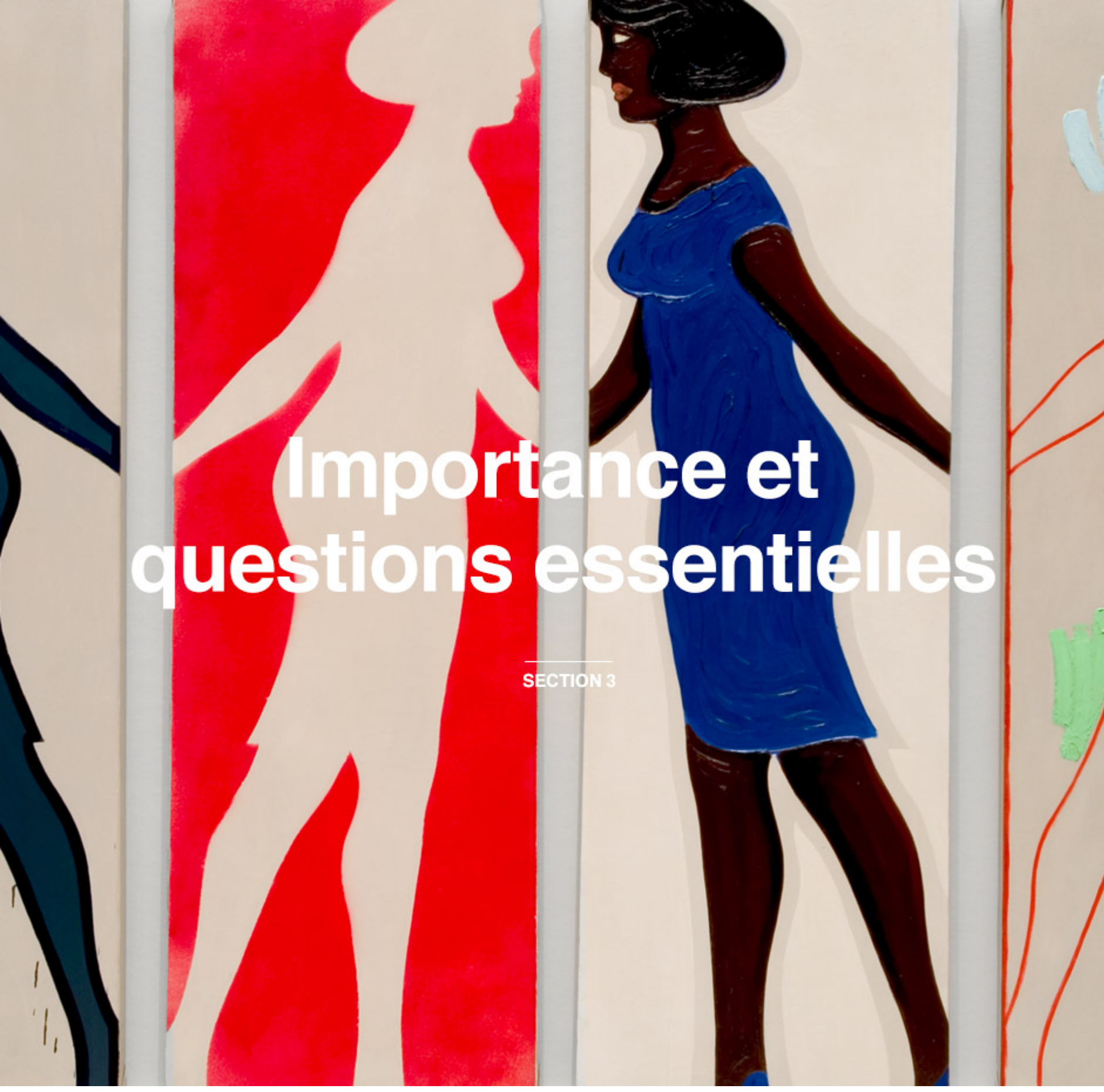
Installation vidéo multicanaux, *The Viewing of Six New Works* crée une galerie d'art abstrait mobile. Chaque projection est un champ de lumière d'une seule couleur, qui va et vient, s'étire et se contracte, et joue devant le spectateur. On peut considérer l'œuvre par rapport aux peintures monochromes de Snow du début des années 1960, comme *Green in Green* et Lac Clair, et aux œuvres de peintres plus jeunes qu'il admire, tels Ron Martin (né en 1943), originaire de London (Ontario). Mais cette comparaison s'arrête là. L'attention à la surface, que prodiguent Martin et Snow le peintre, n'est pas ici le point de mire. Plutôt, l'expérience de voir éveille des souvenirs d'œuvres emblématiques basées sur des formes géométriques. Le fantôme du peintre russe suprématiste Kazimir Malevitch (1879-1935), — son désir d'atteindre « la suprématie de la pure émotion » —, hante la galerie de Snow, particulièrement son *Carré rouge* de 1915, où la tache rouge n'est pas tout à fait *au carré* avec la toile, ce qui lui confère une énergie contagieuse. De même, les formes-lumières de couleur pure, dont les formats sont produites par un logiciel d'animation 3D changent constamment. Situer cette œuvre dans un musée d'art, c'est soutenir que même une forme statique, peinture ou sculpture, est une expérience éphémère. Elle change constamment dans la perception



Kazimir Malevitch, *Carré rouge : réalisme pictural d'une paysanne en deux dimensions*, 1915, huile sur toile, 53 x 53 cm, Musée d'État russe, Saint-Pétersbourg

d'un spectateur qui vit et respire. Dans ce cas-ci, le spectateur est Snow lui-même. *The Viewing of Six New Works* a été créée par un logiciel de saisie d'écran qui a suivi et enregistré le mouvement de ses yeux pendant qu'il s'imaginait regarder des images sur un mur.

Comment allons-nous à la rencontre de ces formes géométriques non représentatives qui, dans les années 1960, ont été appelées des « structures primaires »? La clé a toujours été la position du corps qui regarde, savoir où se tenir debout et où s'asseoir. Snow joue d'abord avec cette observation — c'est un jeu sérieux — dans un film intitulé *Side Seat Paintings Slides Sound Film*, 1970, dont le prétexte est l'arrivée tardive d'un spectateur à l'une de ses conférences sur son travail. Le seul siège qui reste se trouve sur le côté, ce qui signifie que la diapositive projetée semble « déformée », son carré n'est pas franc avec l'écran ou le public. Tout continue de se « dérégler » durant la conférence, chaque mésaventure soulignant la nature de cette expérience cinématographique comme la projection de lumière colorée, synchronisée avec du son enregistré. Quant à *The Viewing of Six New Works*, l'œuvre est muette, ce qui permet à des conversations de se dérouler dans l'esprit du spectateur, des conversations qui illuminent beaucoup l'expérience de l'art contemporain. Comme spectateur, comment entrer en relation avec une peinture? Ces champs dynamiques de lumière soutiennent l'idée d'un œil qui vérifie et suit constamment le périmètre, cherchant à définir une œuvre par rapport à ses bords jusqu'à son centre, qui lui-même se déplace constamment. Évidemment, ce ne sont pas des peintures, mais d'autres sortes de « nouvelles œuvres ».



Importance et questions essentielles

SECTION 3

Les moments déterminants de la vie et de la carrière de Michael Snow éclairent l’histoire de l’art canadien depuis la Seconde Guerre mondiale. Alors que se développent une culture originale, une identité nationale et une présence internationale, un élan créateur chez les Canadiens les pousse à repenser l’art par rapport au processus, à la technologie et à l’expérience quotidienne. La démarche de Snow en est une d’additions. Chef de file des nouveaux médias et de l’art conceptuel, il n’a jamais rejeté la peinture et la sculpture, mesurant ses propres réalisations à l’aune des œuvres qui ont inspiré sa génération.

La réception critique

Depuis les années 1960, le travail de Snow se trouve à l'avant-garde de l'art visuel et du cinéma expérimental. Premier artiste canadien à obtenir une exposition à la Biennale de Venise, il introduit aussi la photographie comme forme d'art dans le Pavillon du Canada, et ses films primés sont projetés dans le cadre du programme officiel. Par l'achat de son œuvre photographique, *Autorisation*, 1969, le Musée des beaux-arts du Canada donne une nouvelle direction au domaine de l'art contemporain; il acquiert aussi des copies de ses films majeurs.

Michael Snow: Cover to Cover, 1975, livre, 23 x 18 cm, publié par The Press of Nova Scotia College of Art & Design et New York University Press

Au cours de sa longue carrière, Snow assure par son travail une forte présence canadienne dans d'importantes collections européennes et américaines, tels le Centre Georges Pompidou à Paris et le Museum of Modern Art de New York, et dans les festivals de films internationaux. Artiste en résidence durant les beaux jours du Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) dans les années 1970, il y enseigne à l'occasion et y fait aussi le montage des séquences brutes de *La région centrale*, 1971. Le célèbre Lithography Workshop du NSCAD imprime *Projection*, 1970, sa photolithographie de la Femme qui marche, et sa maison d'édition publie son livre d'artiste, *Cover to Cover*, 1975.

Au Canada, son travail est défendu par des conservateurs comme Louise Déry, Louise Dompierre, Dennis Reid, Brydon Smith, Pierre Théberge et Dennis Young. Ses œuvres jouent un rôle crucial dans les foires mondiales et les expositions thématiques organisées par Thierry de Duve et la conservatrice et auteure Peggy Gale. Le remarquable *The Michael Snow Project*, organisé par le Musée des beaux-arts de l'Ontario et The Power Plant à Toronto, met en lumière les forces de leurs conservateurs : le savoir encyclopédique sur l'histoire de l'art canadien de Dennis Reid, la finesse théorique de Philip Monk et la recherche sur la pratique de l'art contemporain de Louise Dompierre.

Trois volumes publiés à l'occasion du *Michael Snow Project*, organisé en collaboration par le Musée des beaux-arts de l'Ontario et The Power Plant de Toronto. *De gauche à droite : Music/Son, 1948–1993* (1994); *Visual Art, 1951–1993* (1994); et *Presence and Absence: The Films of Michael Snow, 1956–1991* (1995). Un quatrième volume a été publié, *The Collected Writings of Michael Snow* (1994)

La critique porte au travail de Snow une attention soutenue et influente : les principaux théoriciens, tels Raymond Bellour, Thierry de Duve, Bruce Elder, Annette Michelson, Chantal Pontbriand et P. Adams Sitney, écrivent des articles dans les revues et les magazines spécialisés, comme *Artforum*, *artscanada*, *Border Crossings*, *Canadian Art*, *Film Culture*, *October*, *Parachute* et *Trafic*. La génération émergente des artistes et des théoriciens des médias trouve également son compte dans le travail de Snow, comme en témoignent les hommages, les appropriations et l'activité constante dans la blogosphère.

L'impossible classification

Dans des notes publiées pour accompagner le DVD-ROM, *Anarchive 2: Digital Snow*, 2002, Michael Snow énumère douze thèmes clés de son travail : la lumière, la matérialité, la re-présentation (la variation qui modifie la signification), le reflet, la transparence, la durée, l'allure, le cadrage, l'échelle, le recto-verso, l'improvisation et la composition. Chacun de ces thèmes, explicitement ou à l'examen, contient son opposé : la dualité est le principe directeur de son système perceptuel et conceptuel. Dès ses toutes premières activités professionnelles, on voit des combinaisons de matériaux et de méthodes qui produisent des objets difficiles à classer comme peinture, sculpture ou photographie; il faut constamment faire face à des traits d'union ou des catégories qui impliquent des paires, comme « bas-relief »; ces paires sont invariablement compliquées par d'autres considérations qui gardent allumés les publics de Snow, alors qu'il remet en question les frontières stylistiques et institutionnelles.

Snow lui-même est un esprit sans cesse à l'affût. Il peut être difficile de démêler les diverses trajectoires de son travail de maturité. Avant la série Femme qui marche et avec une précision toujours plus fine durant les années de cette série, ses idées prennent la forme de questions sur la nature même de l'art. Au début des années 1950, comme jeune peintre et sculpteur, Snow conserve une pratique d'atelier traditionnelle, un projet menant systématiquement à un autre, avec un horaire régulier d'expositions. Ce processus se complexifie davantage durant ses années à New York, de 1962 à

1972, quand il ajoute la photographie et le film à son répertoire et travaille simultanément des voies parallèles.

Michael Snow, **Corpus Callosum*, 2002, vidéo numérique, couleur, sonore, 91 min, collection de l'artiste

Ses carnets débordent de prises de conscience et d'injonctions — des intuitions auxquelles il veut donner forme. Certains croquis révèlent son attachement persistant à la peinture et à la sculpture, alors que d'autres visualisent une image photographique ou le scénario d'une scène. Des bribes de langage donnent quelques indices de son film sonore monumental, *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, 1972-1974. D'autres idées restent tout simplement en suspens jusqu'à ce qu'il trouve une solution technologique pour les réaliser. C'est le cas de **Corpus Callosum*, 2002, qui requerrait des effets cinématographiques pour étirer, comprimer, mouler et fondre des figures, des objets et des décors. Snow a pensé à ce film durant près de dix ans avant que la technologie numérique ne rejoigne sa vision.

Durant ce temps, il produit plusieurs œuvres — peintures et sculptures —, qui ont rapport au film, et la première décennie de sa carrière foisonne aussi d'indications de la fascination qu'exerce sur lui ce qu'on peut appeler la « distorsion » visuelle ou matérielle — un terme qu'il rejette catégoriquement. Ces œuvres forment des grappes, ou des groupes de ressemblance multi-générationnels, qui remettent en question les

conventions de genre ou de style, une incitation à faire une recherche plus fructueuse du côté des motifs. La plupart d'entre eux s'affirment très tôt dans son travail.

La répétition avec une différence

En 1961, avant de s'installer à New York, Snow entreprend un projet à long terme qui, durant six ans, sera sa marque de commerce : la Femme qui marche. Son intuition lui dit qu'une forme unique, considérée à la fois positive (une présence à regarder) et négative (une absence à travers laquelle regarder), offre un nombre infini de possibilités créatrices. En outre, il reconnaît qu'une pratique artistique issue de cette intuition est à la fois opportune et originale; elle participe à la culture capitaliste de l'innovation, de l'industrialisation et de la communication, et la commente.

Michael Snow, *Quatre panneaux gris et quatre figures*, 1963, huile sur toile, 152,5 x 51 cm (chaque panneau env.), Musée des beaux-arts de Montréal, photographiée par Brian Merrett

Les artistes associés au pop art et plus tard au minimalisme ont cette même conscience, et ils s'approprient les emblèmes de la culture populaire et les processus de l'industrie. Snow se distingue en créant sa propre marque de commerce, ce qui change tout et constitue une forme de jeu sérieux très attrayant. Les usages créatifs de la Femme qui marche — ce que Snow fait subir à cette forme emblématique — se

traduisent toujours en de nouvelles façons de voir, qu'il utilise une surface ou une fenêtre, qu'il varie sa couleur, sa texture, son motif, son matériau ou son échelle, qu'il la présente dans la rue ou au cinéma.

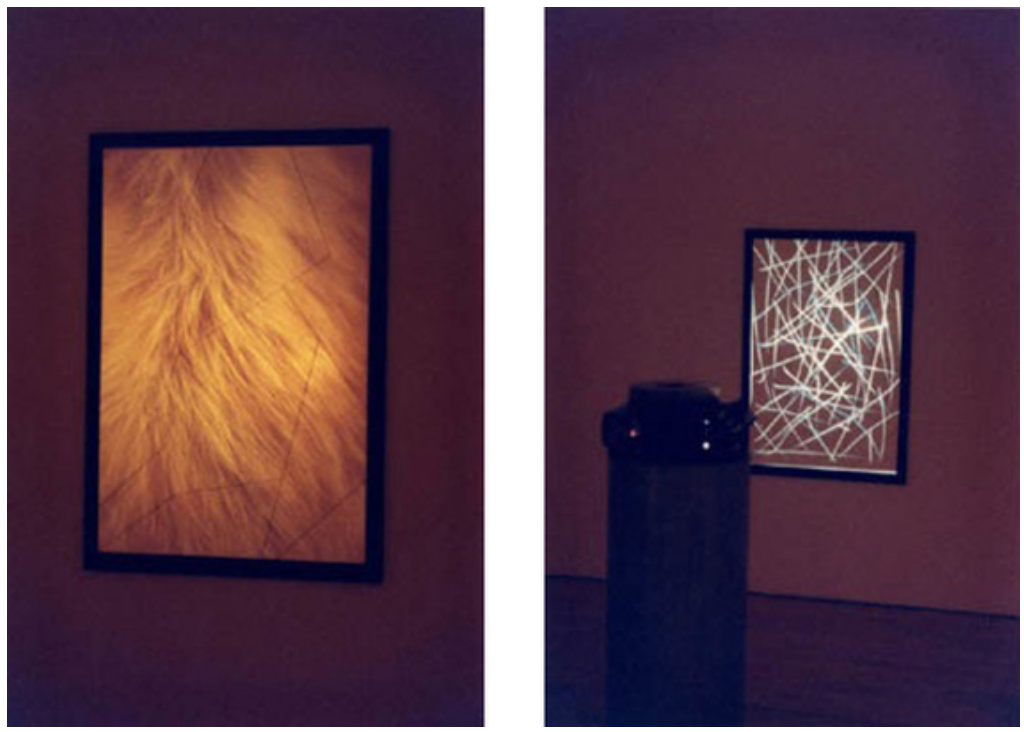
Michael Snow, *Four to Five*, 1962, 16 épreuves argentiques montées sur carton, encadrées, 68 x 83 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto; réalisées à Toronto

La répétition avec une différence, ou la re-présentation, devient une caractéristique importante de son travail photographique. On peut voir des éléments biographiques dans *Sink*, 1970, qui symbolisent sa transition de la peinture à la photographie, ou, de manière plus convaincante, comme une démonstration de la cohérence de son travail. Cette œuvre comprend 80 diapositives couleurs — le panier complet du projecteur — de l'évier d'un peintre, photographié à partir d'une position fixe, mais l'emploi de gélatines fait varier l'image. Les diapos sont projetées à côté d'une épreuve photographique du même objet. Mais l'œuvre se préoccupe aussi de problèmes de représentation — la traduction de la perception sensorielle en langage par l'intermédiaire de la technologie photographique.

Michael Snow

Sa vie et son œuvre par Martha Langford

La contemplation de *Sink* mène rapidement à la conclusion que les deux objets photographiques — une épreuve et une diapositive — sont très différents, mais l'œuvre devient tout aussi rapidement une méditation sur la lumière et sa puissance transformatrice, que ce soit par une intervention humaine directe (une gélatine) ou par une attention à sa qualité et à sa quantité au fil de la journée. Dans *Recombinant*, 1992, Snow utilise une autre référence fixe, un bas-relief encadré, dont les traits gravés évoquent le torse de la Femme qui marche. Sur cette surface rectangulaire marquée sont projetées 88 diapos. Alors que l'image lumineuse et la surface solide s'engagent dans une altération mutuelle, on peut penser que les variations sont infinies, mais la présence de la machine évoque aussi le pouvoir dominant de la technologie — comment elle distribue au compte-goutte et discipline nos plaisirs.



De gauche à droite : Michael Snow, *Recombinant*, 1992, 80 diapositives 35 mm dans un projecteur à magasin circulaire sur un socle cylindrique peint, projetées sur un panneau mural de bois peint, socle : 104 x 42 cm; panneau : 74 x 108 x 3,5 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Snow éprouve une affection inépuisable pour certaines formes et stratégies, mais ses reprises ne sont ni sentimentales ni purement rétrospectives — elles sont rigoureuses. Réutiliser un thème ou un motif le transforme, tant dans ses caractéristiques physiques que dans l'esprit du spectateur.

Diriger l'attention

Au début, la Femme qui marche attire l'attention sur elle-même, mais bientôt elle dirige l'attention sur son environnement en tant qu'objet célèbre pour l'expérience artistique qu'il procure. La création d'objets servant à diriger l'attention continue de préoccuper Snow, puisqu'il teste ses idées dans différents matériaux et médiums. Ses films qui explorent divers mouvements de la caméra, du zoom obsessif de *Wavelength*, 1966-1967, à la machine hyperactive de *La région centrale*, 1971, approfondit notre conscience de la vision humaine.

Michael Snow, *De La*, 1972, sculpture mécanique en aluminium et acier avec caméra de surveillance, commandes électroniques et quatre écrans de contrôle; espace pour l'installation : 3,5 x 7,5 x 12 m, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Michael Snow, *Étendue*, 1967, acier inoxydable, miroirs, cinq éléments; composante centrale : 175 x 396 x 91 cm; deux éléments de support : 173 x 71 x 28 cm; panneaux muraux : 122 x 69 x 15 cm; espace pour l'installation : 500 x 840 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

À ce titre, ses sculptures sont aussi remarquables, car plusieurs fonctionnent comme des instruments, des cadres, des ouvertures ou des fenêtres qui ouvrent un monde à l'autre et concentrent la capacité de voir. À la fin des années 1960, Snow travaille avec l'aluminium, le bois et d'autres sortes de matériaux industriels pour créer des pièces d'une échelle saisissante, mais ces objets ne sont pas destinés à une contemplation désintéressée — ils doivent servir. Son *Étendue*, 1967, fait d'acier inoxydable, est un périscope géant étendu, à travers lequel les visiteurs curieux peuvent regarder. En revanche, sa hiératique *Seated Sculpture*, 1982, formée par le pliage de trois plaques d'acier, provoque chez les spectateurs qui y pénètrent la troublante expérience d'une vision tubulaire. *Aveuglement*, 1968, et *De La*, 1972, dirigent aussi l'attention, mais de façon différente.

Dans *Aveuglement*, les visiteurs marchent dans d'étroits corridors entre les cadres grillagés de la sculpture; leurs brèves promenades font ressortir les caractéristiques de l'œuvre, leurs corps en deviennent une partie intégrante pour ceux qui regardent de l'extérieur. Dans *De La*, les spectateurs qui approchent la machine activant la caméra ont toutes les chances d'être filmés; encore une fois leurs brèves apparitions deviennent partie intégrante de l'œuvre pour eux-mêmes et les autres. Snow n'est pas un artiste social, mais ces œuvres, et bien d'autres qui incitent à l'exploration en coopération, dirigent l'attention du public sur les habitudes visuelles et les jeux sociaux des visiteurs de musées d'art.

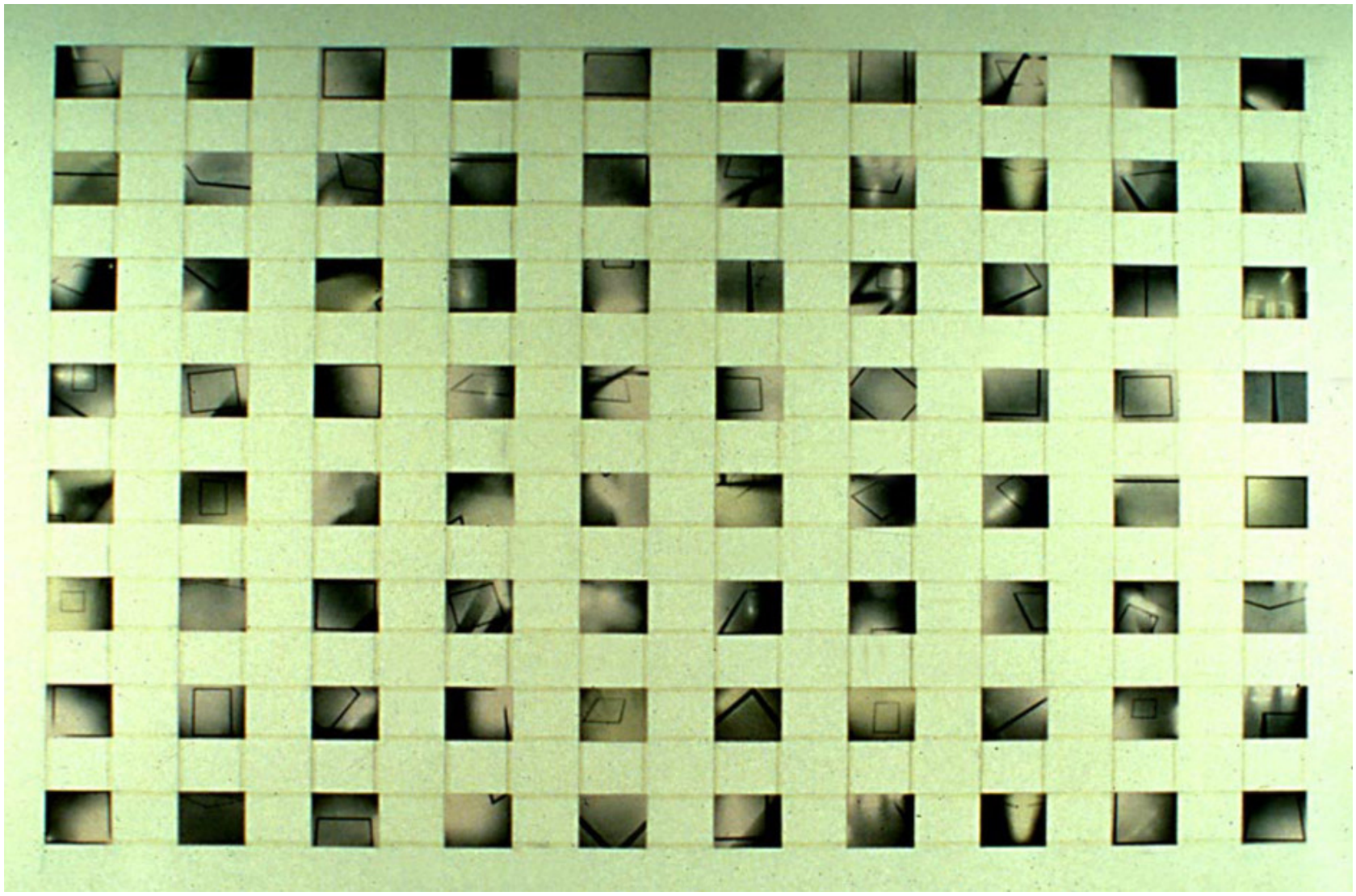
Anticiper le hasard

Le hasard joue un rôle dans tout processus créateur. Snow l'a parfois sollicité dans ses œuvres basées sur des procédés d'enregistrement : la production photographique, filmique, sonore et vidéo. Cela débute par *Four to Five*, 1962, quand il sort de l'atelier la figure de la Femme qui marche pour la photographier parmi les piétons dans les rues de Toronto. Il est presque impossible d'imaginer un projet plus soigneusement planifié que son film *Wavelength*, mais le flot incontrôlable du trafic urbain à l'extérieur des fenêtres de son atelier donne du sens à l'œuvre. La nature joue elle-même un rôle dans *La*

région centrale, son film monumental sur un paysage. L'animation des rues est la base de son installation vidéo, *The Corner of Braque and Picasso Streets*, 2009, dans laquelle la lecture en continu d'une caméra de surveillance devient cubiste lorsque projetée sur un agencement de socles.

Michael Snow, *The Corner of Braque and Picasso Streets*, 2009, projection vidéo en temps réel sur socles blancs, couleur, muet, spécifique au site, collection de l'artiste

Le hasard joue aussi un rôle que le spectateur peut ne pas reconnaître. Une œuvre photographique, *8 x 10*, 1969, est composée de 80 photographies d'un même sujet : un rectangle fait de ruban noir disposé sur une surface gris argenté. Les proportions du rectangle de ruban correspondent à celles de la photographie (la norme industrielle de 8 x 10 po). Organisées en grilles (de 8 x 10), les photos créent ainsi un réseau de relations formelles. La surprise, c'est que ces relations, peu importe leur efficacité, ne sont pas fixes, car il faut mélanger les photos avant chaque installation, que ce soit par Snow ou les techniciens qui suivent ses instructions. Ce déploiement de hasard en un système autrement rigoureux est le secret de *8 x 10*. Le travail de Snow est rempli de petits secrets.



Michael Snow, *8 x 10*, 1969, 80 photographies laminées appliquées au mur sous une grille, 15 x 19 cm (chacune), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, et Musée d'Art moderne Fondation Ludwig, Vienne

Les matérialités, épaisseur et minceur

Dès ses débuts de peintre, Snow est intrigué par la minceur du médium, comme une sorte de peau sur la toile. Comment mince peut-elle devenir? Comme sculpteur, photographe et cinéaste, il trouve la réponse dans la lumière et expérimente les gélatines colorées et les plastiques transparents, dont il se sert comme fenêtres (le spectateur regardant à travers) ou filtres (la lumière les traverse), deux méthodes pour modifier la réalité. Les matériaux sont intéressants en soi, mais les artistes et les cinéastes les déploient aussi pour créer des illusions. Dans son travail, Snow conjugue les dispositifs de l'art et du cinéma : le rapport au plan pictural et l'image projetée sur le mur, le projecteur de diapos ou de films et une bombe de peinture aérosol.

Michael Snow, *Dans toute histoire il y a deux points de vue*, 1974, boucle de film 16 mm, couleur, sonore, 11 min, deux projecteurs, interrupteur et écran d'aluminium; espace pour l'installation : 3 x 6 x 12,5 m env., Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

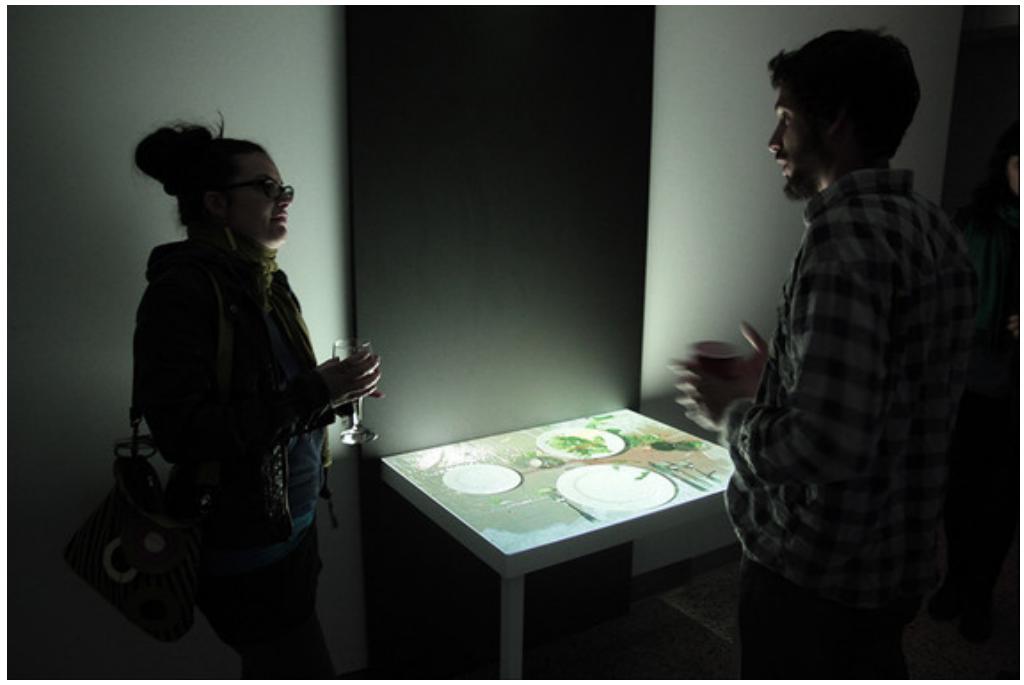
Ces intérêts se rencontrent dans *Dans toute histoire il y a deux points de vue*, 1974, une installation qui consiste en deux films 16 mm projetés simultanément par deux projecteurs sur un écran en aluminium. Le film a été tourné par deux caméras des deux côtés opposés d'une feuille de plastique transparente de la même dimension qu'un écran de projection. La silhouette d'une femme va et vient le long d'un axe formé par les deux caméras, tenant des feuilles de cartons colorés, selon les instructions du réalisateur qui est assis à l'intérieur du cadre. La femme finit par pulvériser de la peinture sur la feuille de plastique transparente pour la rendre opaque, ce qui fait passer l'écran de projection de « fenêtre » à « mur », avant qu'elle ne le découpe en deux et passe à travers de l'autre côté.

Casse-têtes et plaisirs

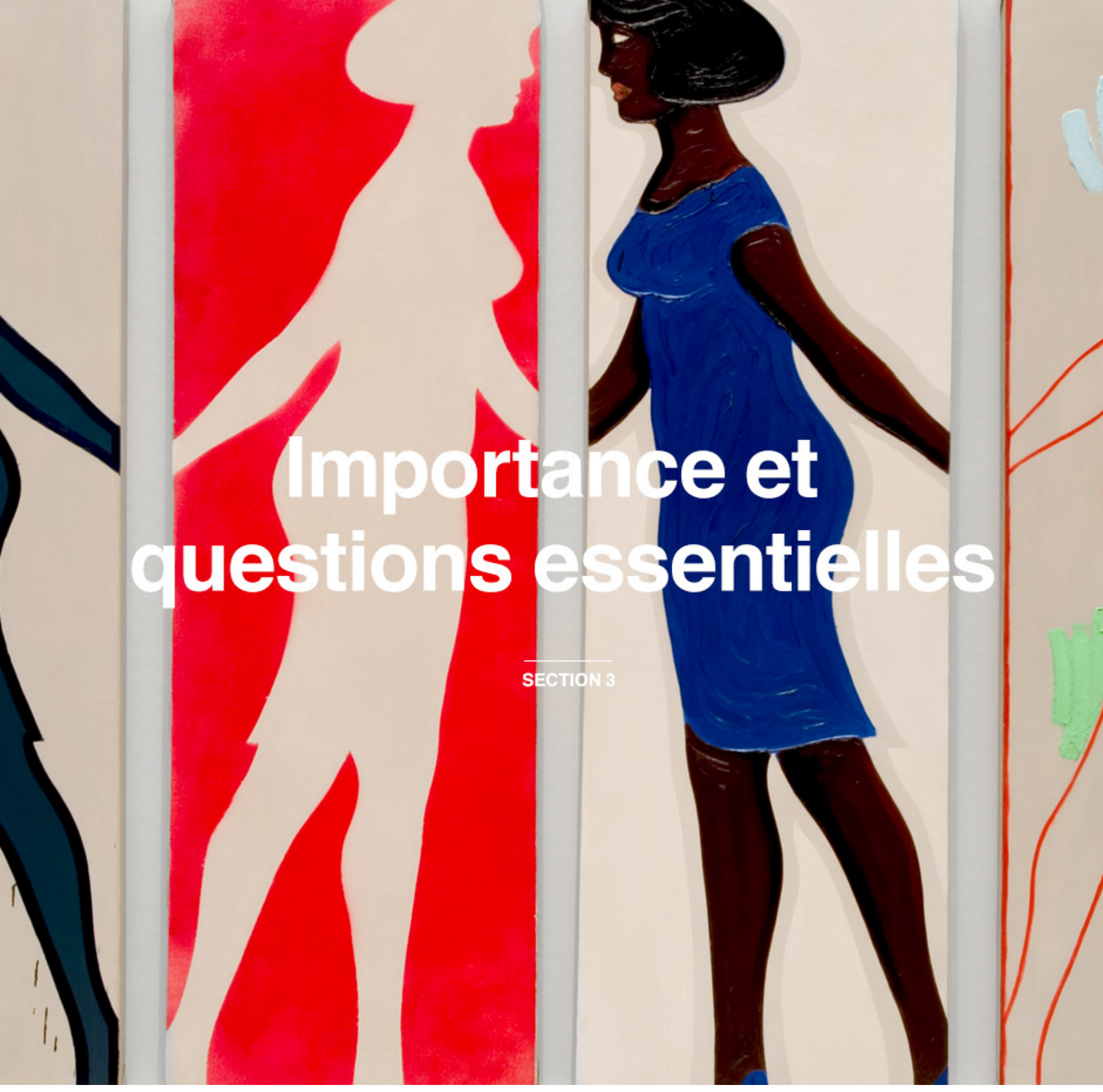
Les dualités sont présentes dans toute l'œuvre de Snow : une peinture est une présence autoportante; une sculpture est une fenêtre à travers laquelle regarder; un paysage magistral est inoubliable en partie parce qu'il est présenté en changement constant. Conçus pour se relier, ces systèmes peuvent être difficiles à distinguer et à expliquer. On peut considérer ce genre de complexités comme un « problème » et le travail filmique de Snow est souvent très exigeant, mais il a également traduit ses thèmes clés — la lumière, la matérialité, la re-présentation, etc. — dans des installations de DVD et

des sculptures publiques qui font directement appel à nos sens. La découverte de ces œuvres cause surprise, plaisir et affection durable chez des publics variés.

Prenons *Dans toute histoire il y a deux points de vue*, une œuvre déjà mentionnée pour sa dualité, minceur et épaisseur. Avec les projecteurs visant les deux côtés de l'écran suspendu, les spectateurs se trouvent souvent aux bords de l'écran, pour essayer de voir les deux côtés en même temps. La très amusante installation vidéo de Snow, *Serve, Deserve*, 2009, est, comme il l'écrit, « une œuvre temporelle pour un public qui déambule [...] Cette œuvre imite de façon exagérée (!) la situation habituelle d'un client, dans un restaurant, qui attend que le serveur apporte sa commande. Mais, dans le cas de cette vidéo, c'est le faisceau du projecteur qui apporte la nourriture sur la représentation du « dessus de table », du dessus de la nappe, faisant une toile dans la foulée[1]. » Ce qui rend vraiment cette toile à la fois abstraite et expressive est l'« action painting » de l'invisible serveur qui remplit trop les verres et lance la nourriture dans les assiettes, qui passe par-dessus bord. L'expérience est rendue encore plus dynamique par la disparition de la nourriture et des boissons quand son service incompétent est rejoué à l'envers. Les étrangers qui se rencontrent au bord de la « table » projetée s'encouragent l'un et l'autre dans leur « attente de service », tandis que l'eau fait des flaques, que le vin coule, que la salade tourbillonne et que les pâtes éclatent. Des relations se forment.



Michael Snow, *Serve, Deserve*, 2009, installation vidéo, projection sur table, vidéo en boucle, couleur, muet, 13 min 30 s, collection de l'artiste



Importance et questions essentielles

SECTION 3

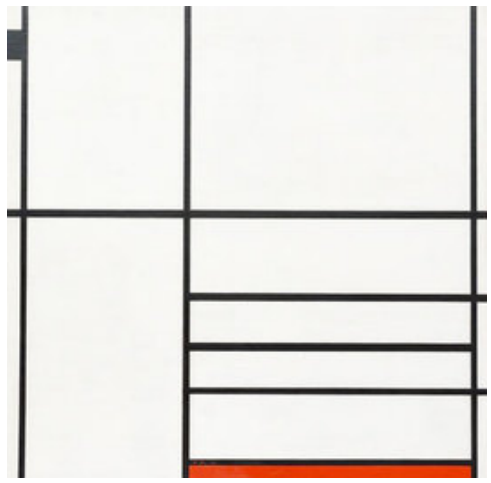
Michael Snow est un esprit universel. Son travail porte sur la forme, qu'il traite en tenant soigneusement compte de la spécificité du procédé, qu'il soit matériel, spatial ou temporel. Si, dans ses œuvres, Snow cherche à rendre optimale l'expérience sensorielle, il le fait à l'intérieur de systèmes d'équilibre et de contrastes qui précisent les impressions en accentuant les distinctions. À cet égard, philosophie de l'esprit et du langage, phénoménologie et écologisme l'ont influencé.

Le style

Comme artiste visuel, Snow appartient à une génération véritablement inspirée par l'art européen du début du vingtième siècle — dont Piet Mondrian (1872-1944), Paul Klee (1879-1940), Henri Matisse (1869-1954) et Pablo Picasso (1881-1973) sont les principales références —, ainsi que par la vitalité de l'école de New York, surtout Jackson Pollock (1912-1956) et Willem de Kooning (1904-1997). Snow a toujours respecté la pureté de leurs tentatives. Il a reporté sur son travail leur façon de penser l'art, plus que leur style d'expression, mais quelque peu compliquée par les influences compensatoires de Dada et Fluxus, surtout la définition par Marcel Duchamp (1887-1968) de l'objet d'art dit tel par l'autorité de l'artiste. Ces exemples lui permettent d'expérimenter la technologie, mais aussi les matériaux les plus humbles sous la main et, parfois, de tenir le rôle de l'artiste dans son travail.

Snow a férocement résisté aux corrélations avec les mouvements dominants de son temps, le pop art et le minimalisme, mais aussi l'art conceptuel, avec lequel il s'est parfois associé, ayant souvent affirmé que son travail traite de la forme. En 1969, le théoricien américain du cinéma, P. Adams Sitney, invente l'expression film structurel, citant *Wavelength*, 1966-1967, comme une œuvre clé. Cette étiquette colle le mieux au travail de Snow, en autant que le film structurel, axé sur le procédé, ne soit pas confondu avec le structuralisme, qui systématise l'expérience humaine. En refusant d'être qualifié de minimaliste, Snow a lui-même suggéré d'être considéré comme un « maximaliste ». Toutefois, il est impossible d'employer ce mot, car il est associé à la politique révolutionnaire russe, mais on comprendra l'idée.

Marcel Duchamp, *Porte-bouteille*, 1961 (réplique de l'original de 1914), fer galvanisé, 49,8 x 41 cm, Philadelphia Museum of Art, © Succession de Marcel Duchamp / SODRAC (2013)



Piet Mondrian, *Composition en blanc, noir et rouge*, 1936, huile sur toile, 102,2 x 104,1 cm, Museum of Modern Art, NY, © 2013 Mondrian/Holtzman Trust a/s HCR International USA

La théorie

Grâce au processus dialectique de Michael Snow, ses publics ont pu naviguer entre plusieurs problèmes et enjeux du modernisme et du postmodernisme, en raison partiellement des alternatives qu'il propose aux strictes orthodoxies. Son modernisme est performatif; son postmodernisme est paradoxalement puriste. En ce sens, il rejoint les théoriciens de l'art visuel, tels Hubert Damisch et Thierry de Duve, dans leurs lectures phénoménologiques et sémiologiques de l'expérience de l'art visuel. Snow s'initie à la philosophie dès l'adolescence; ses conversations publiées avec Bruce Elder (né en 1947) sont pleines d'allusions à l'histoire de la pensée, de Platon à Wittgenstein.

Michael Snow

Sa vie et son œuvre par Martha Langford

Dans un numéro spécial de 1984, la revue *diacritics* aligne son travail sur les fondements du postmodernisme — les idées de Jean-François Lyotard — en lui commandant une œuvre pour la couverture et les pages intérieures. Dans le cadre du regain de la phénoménologie par la perception sensorielle projective, Martha Langford (2001)[1] et Jean Arnaud (2005)[2] ont corrélé son travail avec la théorie haptique. Du point de vue de la méthodologie, telle que raffinée depuis les derniers soixante ans par la théorie politique et sociologique, il est peut-être plus facile de dire ce que Snow n'est pas. Il n'est pas un artiste social et son travail n'est pas politique, sauf quand il défend les valeurs libérales de la liberté d'expression, de la reconnaissance de la propriété intellectuelle et des droits moraux, de l'éducation publique et de l'importance de l'investissement étatique et privé à l'appui de la culture.

Michael Snow, *Venetian Blind*, 1970, 24 épreuves Ektacolour, cadres de bois peint, 127 x 238 cm, Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa

La technique

Michael Snow a pratiqué presque toutes les techniques que l'on peut voir dans un musée d'art contemporain ou au cinéma. On divise généralement son travail en trois catégories : art visuel, de ses premières œuvres sur papier à l'holographie; ses films, vidéos et ses installations filmiques; et la musique et le son, comprenant ses concerts et ses œuvres en galerie où le son est l'élément clé. Ces divisions sont reflétées dans trois livres d'une série de quatre, publiés pour coïncider avec *The Michael Snow Project*, la rétrospective que lui consacrent en 1994 le Musée des beaux-arts de l'Ontario et The Power Plant à Toronto; le quatrième livre, un recueil de ses écrits, relie ses activités par la mise en lumière des rouages de son esprit sur plusieurs années. La rétrospective torontoise et, par extension, ces publications précèdent son travail avec les médias numériques — sa création de DVD et de projections vidéo en galerie au vingt et unième siècle. Depuis 2000, il a également donné beaucoup plus de concerts improvisés lors de ses expositions. Ajoutons l'intérêt théorique porté au caractère performatif de son travail. Aujourd'hui, on voit généralement les trois facettes de sa créativité — art visuel, cinéma et son — comme complémentaires.

Michael Snow

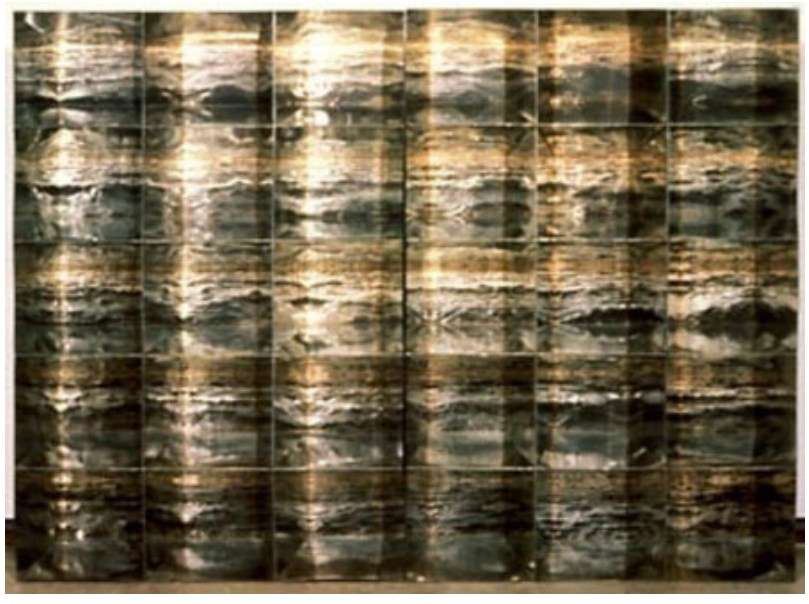
Sa vie et son œuvre par Martha Langford

Michael Snow pose avec son œuvre *Transformer*, 1982, Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto

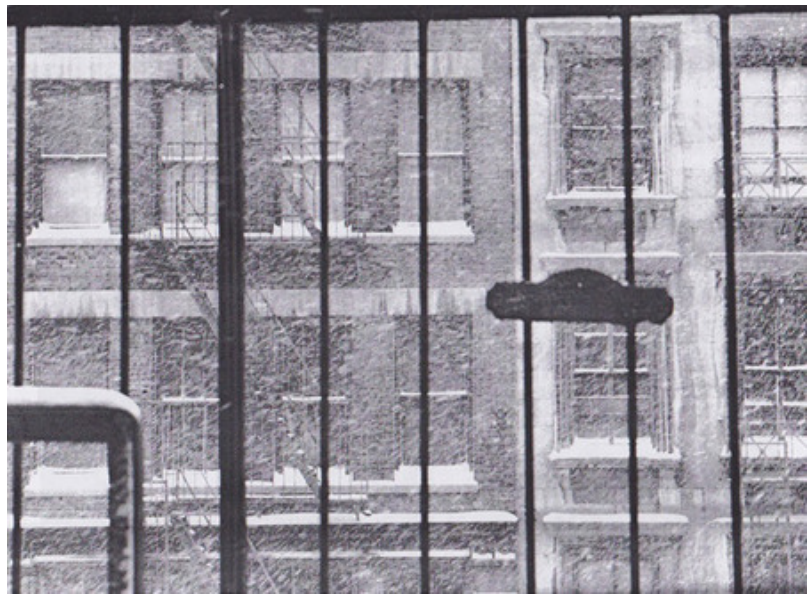
Une orchestration soignée a toujours été sa façon de travailler. Dans ses projets, perception, mémoire et imagination sont assortis au procédé et au processus. Le facteur humain est, et a toujours été, manifeste dans la création de ses œuvres et dans leur façonnement de notre compréhension. Dans l’emploi du dessin, de la peinture, de la sculpture, du moulage, du pliage, du panoramique ou de la scène pour faire de l’art visuel ou de la musique, ce qui compte, c’est la marque, l’empreinte ou l’énergie physique de l’artiste.

Michael Snow

Sa vie et son œuvre par Martha Langford



Michael Snow, *Atlantic*, 1967, métal, bois, 30 photographies noir et blanc, Arborite, 171 x 245 x 40 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto



Michael Snow, *Tempête de neige*, 1967, collage de photographies sur peinture-émail sur masonite, 122,1 x 119,8 cm (chacune), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Toute œuvre peut servir d'exemple; certaines sont particulièrement frappantes. Au début des années 1980, Snow prend des photos qui répondent à son idéal de fabriquer « l'image photographique toute entière ». Il fait alors la distinction entre son travail photographique et l'art de l'observation du modernisme, surtout de l'expression concise de « l'instant décisif ». Snow utilise la photographie comme un outil pour une création méditative et prolongée depuis les années 1960. Son œuvre à images multiples, *Tempête de neige*, 1967, où des images monochromes réalisées depuis sa fenêtre sont disposées dans un champ de peinture-émail sur masonite, est une étude de la couleur grise. Une œuvre parente, *Atlantic*, 1967, fusionne image photographique et préoccupations sculpturales. De même, son concept de l'image « faite-pour-être-photographiée » croise nature morte et sculpture; parfois, il ajoute de l'aquarelle à des épreuves noir et blanc, comme dans *Meeting of Measures*, 1983, risquant la pureté de la photo pour mettre en valeur sa genèse comme objet fait main dans l'atelier de l'artiste. Dans ces projets, Snow s'amuse aussi avec la matérialité et l'échelle pour créer des juxtapositions visuelles — des petits casse-tête artisanaux.

Il propose aussi des correspondances sous forme d'objets regroupés devant l'objectif. Une œuvre importante à ce titre est *Digest*, 1970-1998, dont la pile de 23 images couleurs témoigne de la création d'un objet tridimensionnel, un contenant en aluminium rempli d'objets de plastique, qui ont été immergés dans le plastique. Peu amateur de chambre noire, Snow a fréquemment utilisé le Polaroïd pour obtenir la traduction instantanée d'une fraction de seconde de réalité extérieure en image-objet figé. Sa suite autobiographique, *Still Living–9 x 4 Acts–Scene 1*, 1982, propose des correspondances codées, rendues plus compliquées par leur disposition en quartettes d'images à développement chromogène sur une feuille.

De même, dans des commandes, assemblages ou installations plus ambitieuses, la présence étendue de l'artiste — le sentiment que nous partageons son espace créateur — est cruciale à notre appréciation de l'œuvre. Snow a fait des commandes ou des collaborations avec des ingénieurs, des fabricants, des photographes et des techniciens pour réaliser ses idées. Dans ces cas-là, des éléments ou des objets d'art

Michael Snow, *Still Living–9 x 4 Acts–Scene 1*, 1982, édition de 10 portfolios chacun contenant 36 photos couleurs sur 9 feuilles de papier, 1 page titre, 55,8 x 44,4 cm, collections diverses et collection de l'artiste

au complet sont autorisés par l'artiste. Sur ces questions, il a élaboré son approche au cas par cas, parfois motivé par des détails purement pratiques, mais néanmoins, on peut considérer son travail comme un guide de l'évolution des méthodes de travail survenue durant l'industrialisation et la technicisation rapides de l'art dans la seconde moitié du vingtième siècle.

Où voir

SECTION 6

Le Musée des beaux-arts de l’Ontario à Toronto et le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa sont les principaux collectionneurs institutionnels des œuvres de Michael Snow. Le Musée des beaux-arts de Montréal en possède une plus petite sélection qui offre un bon éventail de son travail dans tous les domaines. Anthology Film Archives de New York et la Cinémathèque québécoise de Montréal conservent ses œuvres filmiques. Le Canadian Filmmakers Distribution Centre de Toronto est son principal distributeur canadien. Ses documents sont déposés au Musée des beaux-arts de l’Ontario, Bibliothèque de recherche et Archives E.P.-Taylor : le fonds Michael Snow CA OTAG SC052. Si les institutions suivantes conservent les œuvres énumérées ci-dessous, elles ne les exposent pas en permanence.

Musée des beaux-arts de l’Ontario

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario), Canada
1-877-225-4246 ou 416-979-6648
ago.net

Michael Snow, *Quits*, 1960
Huile sur bois, contreplaqué
240 x 40 x 66 cm

Michael Snow, *Venus Simultaneous*, 1962
Huile sur toile et construction en bois
200,6 x 299,7 x 15,2 cm

Michael Snow, *Carla Bley*, 1965
Lithographie offset, timbre de caoutchouc
66 x 51 cm

Michael Snow, *Atlantic*, 1967
Métal, bois, 30 photographies noir et blanc, Arborite
171 x 245 x 40 cm

Michael Snow, *Immediate Delivery*, 1998
Transparent rétro-éclairé
116,1 x 191 x 16,8 cm

Banque d’œuvres d’art du Conseil des Arts du Canada

150, rue Elgin

Ottawa (Ontario), Canada

1-800-263-5588

artbank.ca

Michael Snow, *Venetian Blind*, 1970

24 épreuves Ektacolour, cadres de bois peint

127 x 238 cm

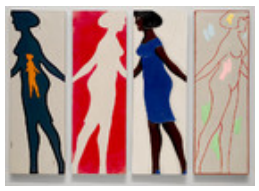
Musée des beaux-arts de Montréal

1380, rue Sherbrooke Ouest

Montréal (Québec), Canada

514-285-2000

mbam.qc.ca



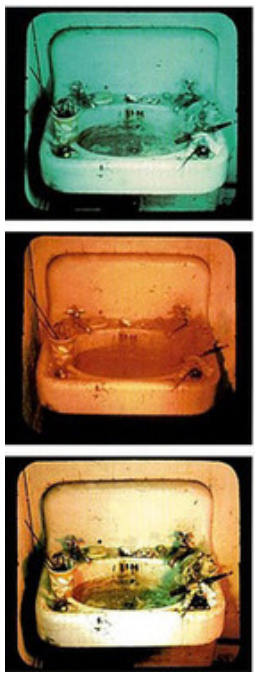
Michael Snow, *Quatre panneaux gris et quatre figures*, 1963

Huile sur toile

152,5 x 51 cm (chaque panneau, env.)

Museum of Modern Art

11, 53e Rue Ouest
New York, New York, É.-U.
212-708-9400
moma.org



Michael Snow, *Sink*, 1970
80 diapositives projetées et une photographie collée sur panneau
63 x 63 cm (chacune)

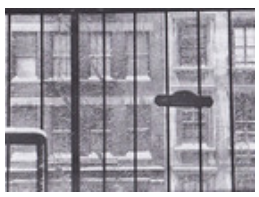
Musée des beaux-arts du Canada

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario), Canada
613-990-1985
gallery.ca

Michael Snow, *Shunté*, 1959
Bois peint
274,3 x 335,3 cm

Michael Snow, *Lac Clair*, 1960
Huile et ruban adhésif de papier sur toile
178 x 178,3 x 3 cm

Michael Snow, *Wavelength*, 1966-1967
Film 16 mm, couleur, sonore, 45 min



Michael Snow, *Tempête de neige*, 1967
Collage de photographies sur peinture-émail sur masonite
122,1 x 119,8 cm (chacune)

Michael Snow, *Aveuglement*, 1968
Acier et aluminium
246,4 x 245,7 x 246,4 cm

Michael Snow, *Autorisation*, 1969
Épreuves argentiques instantanées (Polaroïd 55) et ruban adhésif sur miroir dans un cadre de métal
54,5 x 44,5 cm

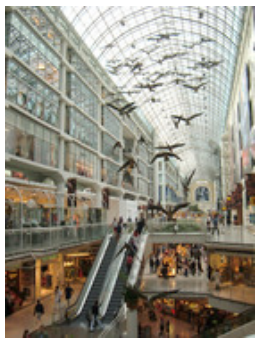
Michael Snow, *La région centrale*, 1971
Film 16 mm, couleur, sonore, 180 min

Michael Snow, *Plus Tard*, 1977
25 épreuves à développement chromogène encadrées
86,4 x 107,2 cm (chacune)

Michael Snow, *Still Living–9 x 4 Acts–Scene 1*, 1982
édition de 10 portfolios chacun contenant 36 photos couleurs sur 9 feuilles de papier,
1 page titre,
55,8 x 4,4 cm

Toronto Eaton Centre

220, rue Yonge
Toronto (Ontario), Canada
416-598-8560
torontoeatoncentre.com



Michael Snow, *Flight Stop*, 1979
60 formes de bernaches du Canada en fibre de verre suspendues, revêtues de photographies noir et blanc teintées
32 x 20 x 16 m

Vancouver Art Gallery

750, rue Hornby
Vancouver (Colombie-Britannique), Canada
604-662-4700
vanartgallery.bc.ca

Michael Snow, *Sleeve*, 1965
Huile, toile, bois
366 x 366 x 305 cm

Notes

Biography

1. Le texte original de Snow a d'abord été publié en 1967 dans le catalogue de l'exposition, *Statements / 18 Canadian Artists*, à la MacKenzie Art Gallery de Regina. Cet extrait du texte a été cité maintes fois. Sa traduction française a paru pour la première fois dans le catalogue de l'exposition, *Michael Snow*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1979, p. 7.

Œuvres phares : Venus Simultaneous

1. Arnold Rockman, « Michael Snow and His "Walking Woman" », *Canadian Art 20*, n° 6 (novembre/décembre 1963), p. 345 -347.

Œuvres phares : Sleeve

1. Michael Snow, « A Lot of Near Mrs. », écrit en 1962-1963, publié dans ses *Collected Writings of Michael Snow*, Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 17-19. Toutes les citations dans ce passage viennent de ce texte.

Œuvres phares : Wavelength

1. D'abord publié en 1967 dans *Film Culture*, n° 46 (automne 1967), « Énoncé sur Wavelength pour le festival du film expérimental de Knokke-le-Zoute » est réimprimé dans ses *Michael Snow. Des écrits*, 1958-2002, Paris, Éditions de l'École nationale supérieure des beaux-arts/Centre George Pompidou, 2002, p. 28.
2. Snow inaugure cette version dans son exposition solo, *Michael Snow: Windows*, organisée par Martha Langford pour la Galerie de l'UQAM et Le mois de la photo à Montréal, 2005.

Œuvres phares : Blind

1. Michael Snow, cité par Kay Kritzwiser, « Snow's Walking Woman Walks Again », *Globe and Mail*, Toronto, 9 avril 1966, p. 15.

Œuvres phares : Still Life in 8 Calls

1. Gilles Rioux, « Michael Snow : Holographe / Michael Snow: Holographer », *Vie des arts* 31, n° 123, 1986, p. 26 29.

Œuvres phares : Immediate Delivery

1. Michael Snow, « Notes sur les pourquois et comments de mes œuvres photographiques », dans *Michael Snow : panoramique : œuvres photographiques & films / photographic works & films, 1962–1999*, Bruxelles, Societé des expositions du Palais des beaux-arts, 1999, p. 106.

Œuvres phares : Solar Breath (Northern Caryatids)

1. Michael Snow, « LA VIE ET L'ART. À propos de " SOUFFLE SOLAIRE (CARIATIDES DU NORD) " », dans *Souffle Solaire*, Louise Déry, éd., Montréal, Galerie de l'UQAM, 2005, sans pagination.

Significance & Critical Issues

1. Michael Snow, déclaration dans Louise Déry, Michael Snow, Erik Bullot, Jacinto Lageira et Stéfani de Loppinot, *Solo Snow: Œuvres de / Works of Michael Snow*, Montréal, Galerie de l'UQAM; Tourcoing, France, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 2011, p. 64.

Style & Technique

1. Voir Martha Langford, « Repetition / La répétition: Michael Snow and the Act of Memory », dans *Michael Snow: Almost Cover to Cover*, Catsou Roberts et Lucy Steeds, éd., Londres, Black Dog Publishing, 2001, p. 34-75.
2. Voir Jean Arnaud, « Touching to See », *October*, vol. 114 (automne 2005), p. 5-16.

Glossaire

Anastasi, William (Américain, né en 1933)
Figure pionnière de l'art minimal et conceptuel américain, aligné sur Carl Andre, John Cage, Eva Hesse, Robert Rauschenburg et Richard Serra. Anastasi est l'un des premiers artistes modernes à créer des œuvres spécifiques au site; *Six Sites*, 1966-1967, a ouvert la voie aux artistes et aux conservateurs qui s'intéressent à cette forme d'art.

Anthology Film Archives
Un centre d'étude, de conservation et d'exposition d'œuvres cinématographiques, sis à New York, qui met l'accent sur les œuvres indépendantes et expérimentales, lancé en 1969 par cinq cinéastes et critiques de cinéma d'avant-garde : Stan Brakhage, Jerome Hill, Peter Kubelka, Jonas Mekas et P. Adams Sitney.

art conceptuel
L'art conceptuel, qui remonte au travail de Marcel Duchamp, mais qui se sera pas codifié avant les années 1960, est une expression générale pour décrire un art qui met l'accent sur les idées plutôt que la forme. Le produit fini peut même avoir une forme concrète éphémère, comme le land art ou la performance.

Artists' Jazz Band
Un groupe de free-jazz, actif dans les années 1960 et 1970, composé surtout d'artistes qui sont en grande partie des musiciens autodidactes —, associés à l'expressionnisme abstrait. Fondé à Toronto en 1962 par Dennis Burton et Richard Gorman, l'AJB réunit divers musiciens au fil du temps, notamment Graham Coughtry, Harvey Cowan, Terry Forster, Jim Jones, Nobuo Kubota, Robert Markle, Gerald McAdam, Gordon Rayner, Bill Smith et Michael Snow.

bas-relief
Ouvrage de sculpture dont le motif décoratif est en faible saillie sur un fond uni. Les bas-reliefs abondent dans le design architectural extérieur du monde entier.

Bauhaus
Ouvert de 1919 à 1933 en Allemagne, l'école du Bauhaus a révolutionné la formation en arts visuels au vingtième siècle en intégrant beaux-arts, métiers d'art, design industriel et architecture. Parmi les professeurs, mentionnons Josef Albers, Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Ludwig Mies Van der Rohe et László Moholy-Nagy.

Biennale de Venise
La pierre d'angle de cette institution artistique tentaculaire, qui a lieu à Venise tous les deux ans durant six mois, est l'Exposition internationale d'art contemporain. Elle a eu lieu pour la première fois en 1895 et, de nos jours, elle attire régulièrement plus de 370 000 visiteurs. Le Canada y participe depuis 1952.

Bley, Carla (Américaine, née en 1936)
Pianiste et compositrice bien en vue dans le mouvement du free-jazz des années 1960, qui met l'accent sur l'improvisation de préférence à la composition déterminée, et dont les pièces ont été interprétées par des musiciens, notamment George Russell et Jimmy Giuffre. Bley aide à fonder l'influente Jazz Composers' Guild à New York en 1964.

Burton, Dennis (Canadien, 1933-2013)
Peintre, illustrateur et professeur qui doit sa célébrité soudaine à ses tableaux semi-abstraits et ouvertement sexuels des années 1960. Représenté par l'Isaacs Gallery à Toronto dans les années 1960 et 1970, il cofonde l'Artists' Jazz Band.

Canadian Filmmakers Distribution Centre
Un distributeur de films non commerciaux, voué au cinéma expérimental, fondé en 1967 à Toronto. La collection de ce centre comprend des œuvres en Super 8, 16 mm et 35 mm, ainsi qu'en format vidéo et numérique, par les cinéastes considérés comme les plus importants pour l'essor du cinéma d'avant-garde au Canada. Il s'agit du plus grand distributeur du genre au pays.

Courbet, Gustave (Français, 1819-1877)
Figure marquante de l'art du dix-neuvième siècle, dont les tableaux — *Enterrement à Ornans*, 1850, et *L'atelier du peintre*, 1854-1855, étant les plus célèbres —, ont contribué à lancer le mouvement réaliste et à permettre ainsi aux artistes qui suivront, notamment les impressionnistes, d'abandonner les sujets classiques en faveur de ceux qu'ils découvrent dans leur vie quotidienne.

cubisme
Style de peinture radical conçu par Pablo Picasso et Georges Braque à Paris, entre 1907 et 1914, défini par la représentation simultanée de plusieurs perspectives. Le cubisme est déterminant dans l'histoire de l'art moderne en raison de l'énorme influence qu'il a exercée dans le monde; Juan Gris et Francis Picabia font aussi partie de ses célèbres praticiens.

Dada
Mouvement pluridisciplinaire qui émerge en Europe en réponse aux horreurs de la Première Guerre mondiale, et dont les adeptes visent à déconstruire et démolir les valeurs et les institutions sociales traditionnelles. Dans leurs œuvres d'art, souvent des collages et des ready-mades, ils font fi des beaux matériaux et de la maîtrise artistique. Les principaux dadaïstes sont Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Kurt Schwitters et Hans Arp.

De Kooning, Willem (Hollandais/Américain, 1904-1997)
Bien qu'il soit un expressionniste abstrait de premier plan, De Kooning ne s'intéresse pas à l'abstraction stricte —des figures apparaissent dans sa facture dense et exubérante qui caractérise la plus grande partie de son travail. Parmi ses œuvres les plus célèbres, celles de la série Femmes sont exposées pour la première fois en 1953 et soulèvent un grand tollé.

Duchamp, Marcel (Français/Américain, 1887-1968)
Parmi les artistes penseurs les plus importants du vingtième siècle, Duchamp influence l'art conceptuel, le pop art et le minimalisme. Mieux connu pour son extraordinaire tableau, *Nu descendant un escalier, n°2*, 1912, il est également renommé pour ses sculptures ready-made, dont l'urinoir *Fontaine*, 1917, et *Mona Lisa*, 1919, l'estampe où il «profane» la Mona Lisa.

Elder, Bruce (Canadien, né en 1947)
Cinéaste d'avant-garde, critique, philosophe et professeur, Elder devient célèbre en 1980 avec son cycle de films, *The Book of All the Dead*, 1975-1994, qui compte parmi les projets les plus ambitieux de l'histoire du cinéma expérimental. Très estimé, son livre, *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture*, est une référence dans les programmes d'études canadiennes.

Expo 67
La foire internationale de 1967, qui a lieu à Montréal, pour célébrer le centenaire de la Confédération canadienne. Avec ses 62 nations participantes et sa fréquentation de plus de 50 millions de personnes, l'Expo 67 renforce la réputation de Montréal comme ville internationale et lieu d'innovation au Canada.

Expo 86
Cinquante-cinq pays participent à cette foire internationale qui a lieu à Vancouver pour célébrer son centenaire. Fréquentée par plus de 22 millions de personnes, Expo 86 est aujourd'hui reconnue pour son rôle dans la croissance et l'essor de Vancouver et son émergence comme ville internationale.

exposition universelle
Foire internationale, généralement thématique, organisée par un pays hôte et autorisée par le Bureau international des expositions. La tradition débute au dix-neuvième siècle par la Grande exposition des œuvres de l'industrie de toutes les nations à Londres en 1851,parmi les premières et les plus connues.

film structurel
Termine inventé par l'historien du cinéma américain, P. Adams Sitney, à la fin des années 1960, pour décrire les films qui insistent davantage sur la forme que sur le contenu, et qui exigent du public de considérer la construction de l'œuvre plutôt que son intrigue — une nouvelle tendance dans le cinéma d'avant-garde de l'époque.

Fluxus
Mouvement lancé en Allemagne en 1962, qui se définit par une attitude de rébellion contre le professionnalisme et le conservatisme artistiques plutôt qu'un style en particulier. L'art de rue et les festivals dominent les activités de Fluxus, qui se concentrent à New York et durent jusqu'au début des années 1970. Ses principales influences sont le compositeur John Cage et l'artiste Marcel Duchamp.

Funnel Experimental Film Theatre
Une salle et un collectif de cinéma expérimental à Toronto qui, de 1977 à 1989, se consacre à la production, à la distribution et à la présentation de films 8 mm, Super 8 et 16 mm. Plusieurs de ses membres sont liés au Ontario College of Art, dont Ross McLaren, le cofondateur de Funnel.

Graphic Associates
Studio d'animation torontois, la première entreprise privée du genre au Canada, fondée en 1949 par les animateurs de l'Office national du film, George Dunning et Jim MacKay. Michael Snow, Joyce Wieland et Richard Williams travaillent tous chez Graphic Associates au début de leur carrière.

Groupe des Sept
Une école progressiste et nationaliste de peintures de paysage au Canada, active de 1920 (l'année de la première exposition du groupe à l'Art Gallery of Toronto) à 1933. Ses membres fondateurs sont les artistes canadiens Franklin Carmichael, Lawren Harris, A.Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J.E.H. MacDonald et Frederick Varley.

Isaacs Gallery
Une galerie d'art de Toronto lancée en 1955 par Avrom Isaacs. D'abord appelée la Greenwich Gallery, elle appuie les artistes canadiens émergents — notamment Michael Snow, Graham Coughtry, Joyce Wieland et Robert Markle — et présente des lectures de poésie, des concerts de musique expérimentale et des projections de films.

Klee, Paul (Allemand/Suisse, 1879-1940)
Surtout connu comme un peintre à l'énergie et à l'imagination prodigieuses, — on estime sa production à 9000 œuvres d'art —, Klee est également graveur, auteur d'écrits sur l'art et professeur bien-aimé, d'abord au Bauhaus et plus tard à l'Académie de Düsseldorf.

Loi sur le droit d'auteur du Canada
Loi canadienne protégeant «toute œuvre littéraire, dramatique, musicale et artistique originale» d'une reproduction illégale. Adoptée pour la première fois en 1921, quand elle est modelée sur la *Loi sur le droit d'auteur britannique* de 1911, la loi a été amendée trois fois depuis, en raison principalement des nouvelles technologies.

Malevitch, Kazimir (Russe, 1879-1935)
Importante figure de l'essor de l'abstraction géométrique, dont les inclinations religieuses et mystiques influencent profondément son désir d'abandonner, comme artiste, la représentation du monde visible. Ses œuvres suprématistes radicalement austères sont exposées pour la première fois à Moscou en 1915. Malevitch se remet à la peinture figurative à la fin des années 1920.

Martin, John (Canadien, 1904-1965)
Aquarelliste, graveur et illustrateur, membre de l'Académie royale des arts du Canada et du Canadian Group of Painters, Martin enseigne le design graphique au Ontario College of Art de Toronto. Son travail est représenté au Musée des beaux-arts du Canada.

Martin, Ron (Canadien, né en 1943)
Peintre abstrait, Martin s'intéresse au processus et à la gestuelle de la création artistique. Depuis 1965, ses tableaux ont fait l'objet d'expositions individuelles et collectives partout dans le monde, notamment au Musée des beaux-arts du Canada et au Musée des beaux-arts de l'Ontario.

Matisse, Henri (Français, 1869-1954)
Peintre, sculpteur, graveur, dessinateur et graphiste, adepte à différents moments de l'impressionniste, du postimpressionniste et du fauvisme. Dans les années 1920, il est, avec Pablo Picasso, l'un des peintres les plus célèbres de sa génération, réputé pour sa palette et son dessin remarquables.

minimalisme
Une tendance de l'art abstrait caractérisée par une restriction extrême de la forme, très populaire auprès des artistes américains des années 1950 aux années 1970. Si tout médium se prête au minimalisme, il est surtout associé à la sculpture : parmi les principaux minimalistes, mentionnons Carl Andre, Donald Judd et Tony Smith. Parmi les peintres minimalistes, mentionnons Agnes Martin, Barnett Newman, Kenneth Noland et Frank Stella.

Mondrian, Piet (Hollandais, 1872–1944)
Parmi les principales figures de l'art abstrait, réputé pour ses peintures géométriques en «grille», composées de lignes droites noires et de carrés aux couleurs vives. Mondrian est l'artiste qui a le plus influé sur la culture visuelle contemporaine. Pour lui, son style rigoureux et très restrictif, surnommé néoplasticisme, exprime des vérités universelles.

Music Gallery
Une institution torontoise qui se consacre au développement, à la production et à la présentation de musique expérimentale, fondée en 1976 par Peter Anson et Al Mattes, membres originaux du CCMC, «l'orchestre de musique libre» de neuf instrumentistes.

Picasso, Pablo (Espagnol, 1881-1973)
Reconnu comme l'un des artistes les plus célèbres et influents du vingtième siècle. Travaillant surtout en France, il est un membre éminent de l'avant-garde parisienne qui comprend Henri Matisse et Georges Braque. Beaucoup considèrent son tableau *Les Demoiselles d'Avignon*, 1906-1907, comme le plus important du vingtième siècle.

Poindexter Gallery
Une galerie d'art commerciale fondée à New York en 1955 par la collectionneuse et marchande d'œuvres d'art originaire du Canada, Elinor Poindexter. La galerie présente le travail d'artistes de Californie et de New York — notamment Richard Diebenkorn, Jules Olitski et Michael Snow — avant de fermer en 1978.

Polaroïd
Une entreprise américaine fondée en 1937 par le chimiste et inventeur Edwin H. Land, surtout célèbre pour ses appareils photos instantanés. Lancés sur le marché en 1948 et accueillis avec grand enthousiasme, les appareils photos Polaroïd sont immensément populaires auprès des photographes, des artistes et du grand public jusqu'à l'essor de la photographie numérique dans les années 1990.

Pollock, Jackson (Américain, 1912-1956)
Chef de file de l'expressionnisme abstrait, surtout connu pour ses peintures de dégoulinures des années 1940 et 1950. Pollock est également étroitement associé à l'action painting, où l'acte de peindre est gestuel et l'artiste aborde la toile sans savoir ce qu'il ou elle créera.

pop art
Un mouvement de la fin des années 1950 jusqu'au début des années 1970, qui, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, adopte l'imagerie du design graphique commercial, de la télévision et du cinéma. Les défenseurs les plus connus du pop art sont Richard Hamilton, David Hockney, Andy Warhol et Roy Lichtenstein.

postmodernisme
En histoire de l'art, une vaste catégorie de l'art contemporain où sont employés des médiums à la fois nouveaux et traditionnel pour déconstruire l'histoire culturelle, et où la théorie sert à attaquer les idéaux modernistes. Parmi les artistes postmodernes canadiens, mentionnons Janice Gurney, Mark Lewis, Ken Lum et Joanne Tod.

rapport figure-fond
Expression de composition qui renvoie à la perception d'un objet (la figure), telle qu'elle se distingue de l'arrière-plan (le fond), surtout dans un contexte où cette distinction est ambiguë. Ces deux éléments sont interdépendants — l'un définissant l'autre. Ils s'articulent aussi comme formes positive et négative.

Rioux, Gilles (Canadien, 1942-1995)

Professeur d'histoire de l'art, auteur et avide collectionneur d'œuvre d'art et de documents éphémères associés au mouvement surréaliste. Rioux commence sa collection durant ses études à Paris dans les années 1960 et assemblera ainsi la plus importante collection de documents surréalistes en Amérique du Nord, aujourd'hui conservée à l'Université de Montréal.

structuralisme
Une école de pensée qui prend naissance en Europe dans les années 1900, selon laquelle tous les aspects de la culture et de l'expérience humaines ne peuvent être appréhendés que par leurs corrélations. Les œuvres d'art n'expriment donc pas de vérités essentielles, ce sont les processus mentaux des spectateurs qui les rendent signifiantes.

Thomson, Tom (Canadien, 1877-1917)
Figure majeure dans la création d'une école nationale de peinture, dont la vision audacieuse du parc Algonquin, — alignée stylistiquement sur le postimpressionnisme et l'Art nouveau —, finit par symboliser tant le paysage canadien que la peinture de paysage canadienne. Tom Thomson et les membres, de ce qui deviendra en 1920 le Groupe des Sept, ont exercé les uns sur les autres une profonde influence artistique.

Wieland, Joyce (Canadienne, 1930-1998)
Figure centrale de l'art canadien contemporain, Wieland fait appel à la peinture, au film et aux assemblages de tissus et de plastiques pour explorer, avec humour et passion, les idées associées aux rôles sexuels, à l'identité nationale et au monde naturel. En 1971, elle devient la première femme artiste vivante à se voir offrir une rétrospective par le Musée des beaux-arts du Canada.

Zeidler, Eberhard (Allemand/Canadien, né en 1926)
Architecte international formé au Bauhaus et à la Technische Hochschule de l'Université de Karlsruhe, Zeidler vit au Canada depuis 1951. Il a conçu de nombreux édifices publics, notamment les Eaton Centre, Queen's Quay Terminal et Ontario Place à Toronto, et Canada Place à Vancouver.

École de New York
Un groupe de peintres d'avant-garde, établi à New York dans les années 1940 et 1950, et dont les activités permettront à cette ville de remplacer Paris comme capitale mondiale de l'art moderne. Surtout expressionnistes abstraits, les principaux artistes de l'école de New York sont Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell et Mark Rothko.

Sources et ressources

SECTION 5

Le vif intérêt international pour la pratique artistique de Michael Snow a engendré une longue liste d’expositions et de publications par plusieurs des principaux conservateurs et auteurs du domaine. Sans contredit, la voix qui fait autorité est celle de Snow : ses fines descriptions de son travail, ses conversations publiées avec des artistes et critiques, et ses essais sur la nature de la création artistique et sur la création d’une vie dans les arts.

Vue d'une installation dans l'exposition *Walking Woman Works* de Michael Snow, 1984, London Regional Art Gallery (aujourd'hui Museum London)

Expositions

L'historique des expositions de Michael Snow comprend des institutions majeures au Canada, aux États-Unis, en Europe et au Japon, ainsi que des expositions solos annuelles à l'Isaacs Gallery de Toronto.

1970

Du 14 février au 15 mars 1970, *Michael Snow / A Survey*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Catalogue / livre d'artiste.

De juin à octobre 1970, 25e Biennale de Venise. Catalogue.

1978 - 1980

De décembre 1978 à avril 1980, *Rétrospective Michael Snow*, organisée par le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Mise en circulation au Centre Georges Pompidou, Paris; Kunstmuseum, Lucerne; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Rheinisches Landesmuseum, Bonn; Musée des beaux-arts de Montréal; Vancouver Art Gallery. Catalogue.

1983

Du 22 février au 20 mars 1983, *Michael Snow: Selected Photographic Works*, Frederick S. Wight Art Gallery, Université de Californie, Los Angeles. Catalogue.

1983 - 1985

De novembre 1983 à janvier 1985, *Walking Woman Works: Michael Snow, 1961-1967*, organisée par l'Agnes Etherington Art Centre, Kingston. Mise en circulation au Herbert F. Johnson Museum of Art, Université Cornell, Ithaca, NY; Agnes Etherington Art Centre; Dalhousie Art Gallery, Halifax; London Regional Art Gallery; Art Gallery of Greater Victoria; Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Catalogue.

1986

De mai à octobre 1986, *The Spectral Image*, Expo 86, Vancouver.

1988

Du 22 octobre au 4 décembre 1988, *Michael Snow*, Musée d'art contemporain Hara, Tokyo. Catalogue.

1994

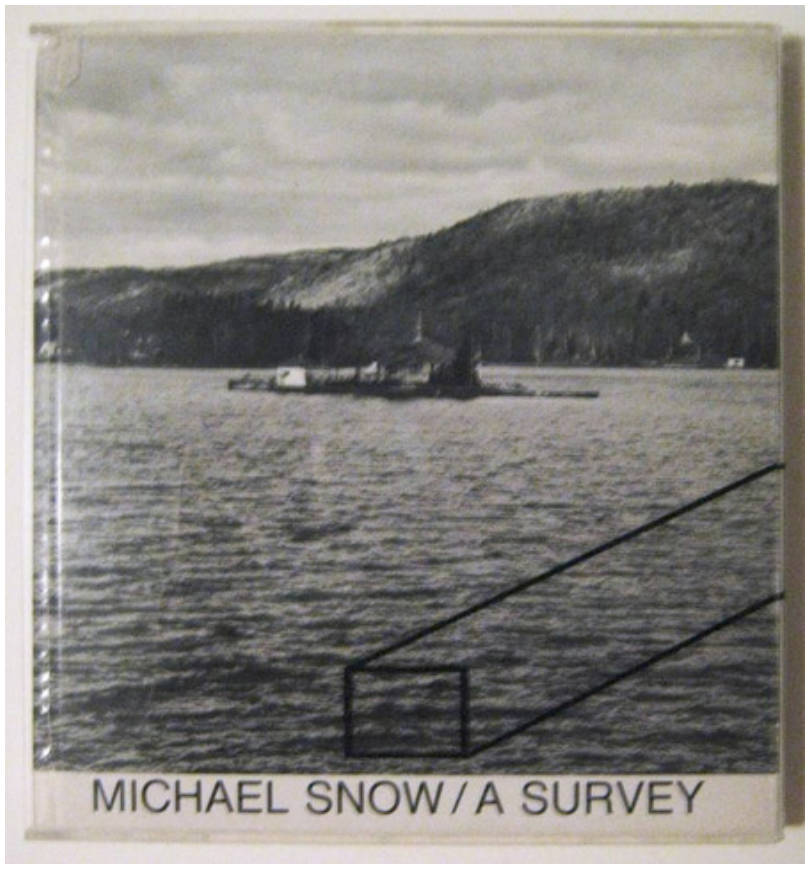
Du 11 mars au 5 juin 1994, *The Michael Snow Project*, quatre expositions simultanées : *Exploring Plane and Contour*, *Around Wavelength* et *Presence and Absence: The Films of Michael Snow*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto; *Embodied Vision*, The Power Plant, Toronto. Catalogue et trois publications complémentaires.

1999 - 2000

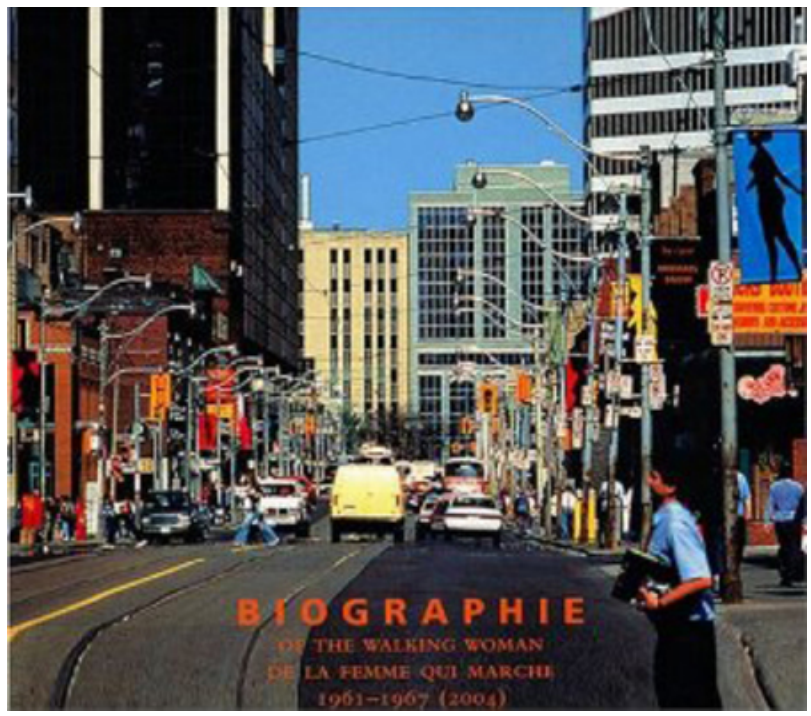
De juillet 1999 à juin 2000, *Panoramique : Œuvres photographiques & films / Photographic Works & Films, 1962–1999*, Société des expositions du Palais des beaux-arts, Bruxelles. Mise en circulation au Centre national de la photographie, Paris; Centre pour l'image contemporaine, Saint-Gervais, et Mamco, Genève. Catalogue.

2001

Du 22 septembre au 18 novembre 2001, *Michael Snow: Almost Cover to Cover*, Arnolfini Gallery, Bristol, R.-U. Mise en circulation au John Hansard Gallery, Southampton, R.-U., du 23 avril au 8 juin 2002. Publication.



Michael Snow / A Survey, 1970



Biographie of the Walking Woman / de la femme qui marche, 1961–1967, 2004

Les écrits de Michael Snow

Les écrits de Snow fourmillent d'aphorismes, de poésies, de provocations et de calembours presque épuisants. Ses catalogues d'expositions comprennent habituellement des énoncés, des entrevues ou des essais de l'artiste sur sa pratique. Snow a également créé plusieurs livres d'artiste et des doubles pages de magazines, qui sont énumérés ci-dessous.

Michael Snow / A Survey, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario / Isaacs Gallery, 1970.

Cover to Cover, série Nova Scotia, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Art and Design; New York, New York University Press, 1975.

High School, Toronto, Impulse Editions / Isaacs Gallery, 1979.

« Repeat Offender », *Photo-Communiqué* (automne 1986), p. 22-29.

« Passage in C », *C Magazine* (automne 1993), p. 29-40.

56 Arbre poèmes, Gent (Belgique), Imschoot, uitgevers, 1999.

« Notes sur le “ pourquoi ” et le “ comment ” de mes œuvres photographiques / Notes on the Whys and Hows of My Photographic Works », dans *Michael Snow : panoramique; œuvres photographiques & films / photographic works & films, 1962-1999*, Bruxelles, Société des expositions du Palais des beaux-arts, 1999, p. 112-123.

Michael Snow : Des écrits, 1958-2002. Sous la direction de Jean-Michel Bouhours et Jacinto Lageira, traduit par Jean-François Cornu, Paris, Éditions de l’École nationale supérieure des beaux-arts / Centre Georges Pompidou, 2002.

Biographie of the Walking Woman / de la femme qui marche, 1961-1967, Bruxelles, La Lettre Volée, 2004.

Scraps for the Soldiers, avec Dimple F. SNOW, Florence, Zona Archives, 2007.

Films, DVD et vidéos

Son œuvre influente a fait l’objet de films novateurs et d’enregistrements d’entrevues. Snow a également participé aux œuvres d’autres artistes, notamment la performance de Hollis Frampton, *A Lecture*, 1968, pour laquelle Frampton avait enregistré à l’avance Snow lisant le texte.

Brownsnow, réalisation de Carl Brown, 1994. Film 16 mm, 134 min.

Screening Room, réalisation de Robert Gardner, Cambridge, MA, Studio 7 Arts, 2007. DVD, 74 min. D’abord diffusé dans l’émission télévisée, *Screening Room*, par WCVB, canal 5 de ABC, Boston, avril 1977.

Toronto Jazz, réalisation de Don Owen, Office national du film, 1964. Film 16 mm, 27 min.

Presents, réalisation par Michael Snow, Paris, Re-Voir Éditions, 2001. Bande vidéo VHS avec livret, sous la direction de Pip Chodorov.

Photo de tournage de *Toronto Jazz*, 1964, réalisé par Don Owen, film 16 mm, noir et blanc, 27 min

Rameau’s Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen, réalisation de Michael Snow, Paris, Re-Voir Éditions, 2002. Bande vidéo VHS avec un livre, sous la direction de Pip Chodorov.

On Snow’s Wavelength*: Zoom Out*, réalisation de Teri Wehn-Damisch et Michael Snow, Brooklyn, First Run / Icarus Films, 2001. DVD, 56 min.

Lectures critiques

Les lectures critiques du travail de Michael Snow ont été publiées dans des magazines et des revues d'arts visuels internationaux de premier plan, et dans des ouvrages sur la théorie critique, les études cinématographiques et la théorie culturelle. Cette revue de la littérature comprend des essais commandés pour des catalogues d'expositions. Soulignons trois volumes (qui s'ajoutent à *The Collected Writings of Michael Snow*), en complément du *Michael Snow Project* (quatre expositions fouillées, organisées conjointement par le Musée des beaux-arts de l'Ontario et The Power Plant en 1994 à Toronto), publiés par les deux institutions et Knopf Canada : *Visual Art, 1951-1993*; *Presence and Absence: The Films of Michael Snow, 1956-1991*, sous la direction de Jim Shedden; et *Music/Sound, 1948-1993*, sous la direction de Michael Snow.

ARNAUD, Jean. « Touching to See », *October*, n° 114 (automne 2005), p. 5-16.

BAIRD, Daniel. « Riffing: Jazz Inspired Michael Snow, the Most Influential Canadian Artist of All Time, to Explore the Unexplored », *The Walrus*, 5 mars 2011.

BÉDARD, Catherine. « Seeing between the Lines: Imagination, Nothing but 'This,' in Max Dean and Michael Snow », dans *Image & Imagination*, publié sous la direction de Martha Langford, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2005, p. 201-210.

BELLOUR, Raymond. « Couches d'images », *Cinéma 011* (printemps 2006), p. 101-117.

BULLOT, Erik. « Keaton and Snow », *Octobre*, n° 114 (automne 2005), p. 17-28.

CORNWELL, Regina. *Snow Seen: The Films and Photographs of Michael Snow*, Toronto, Peter Martin Associates, 1980.

——. « Two Sides to Every Story », dans *Michael Snow: Almost Cover to Cover*, publié sous la direction de Catsou Roberts et Lucy Steeds, Londres, Black Dog Publishing, 2001, p. 120-127. D'abord publié dans le catalogue de *Projected Images*, Minneapolis, Walker Art Center, 1974.

DAMISCH, Hubert. « Concert (Portrait de l'artiste en Michael Snow) / Concert (Portrait of an Artist as Michael Snow) », dans *Michael Snow : panoramique; œuvres photographiques & films / photographic works & films, 1962–1999*, Bruxelles, Societé des expositions du Palais des beaux-arts, 1999, p. 83-97.

DÉRY, Louise, Michael SNOW, Erik BULLOT, Jacinto LAGEIRA et Stéfani DE LOPPINOT. *Solo Snow: Œuvres de / Works of Michael Snow*, Montréal, Galerie de l'UQAM; Tourcoing, France, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 2011.

DOMPIERRE, Louise. *Walking Woman Works: Michael Snow, 1961–67; New*

Representational Art and Its Uses, Kingston (ON), Agnes Etherington Art Centre, 1983.

——. « Embodied Vision: The Painting, Sculpture, Photo-Work, Sound Installation, Music, Holographic Work, Films and Books of Michael Snow from 1970 to 1973 », dans REID, Dennis, Philip MONK, Louise DOMPIERRE, Richard RHODES et Derrick DE KERCKHOVE, *The Michael Snow Project: Visual Art, 1951–1993*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1994, p. 388-477, 509-522.

DUVE, Thierry de. « Michael Snow: The Deictics of Experience, and Beyond », *Parachute*, n° 78 (avril/mai/juin 1995), p. 29-41. À l'origine, une conférence présentée au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. (Voir également dans le même numéro, Michael Snow, « A Letter to Thierry de Duve », p. 63-65.) Également publié sous le titre de « Michael Snow : Les déictiques de l'expérience, et au-delà », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 50, Paris, Centre Georges Pompidou, hiver 1994, p. 31-55.

——. *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Bruxelles, Société des expositions du Palais des beaux-arts; Gent (Belgique), Ludion/Flammarion, 2000.

ELDER, R. Bruce. « Michael Snow's Presence », dans *The Michael Snow Project: Presence and Absence; The Films of Michael Snow, 1956–1991*, publié sous la direction de Jim Shedden, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1995, p. 94-139.

——. « Sounding Snow: On Text and Sound in Michael Snow's *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen* », dans *The Michael Snow Project: Presence and Absence; The Films of Michael Snow, 1956–1991*, publié sous la direction de Jim Shedden, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1995,
p. 140-195.

FLEISCHER, Alain. « La cinémachine de Michael Snow / Michael Snow's Cinemachine », dans *Michael Snow : panoramique; œuvres photographiques & films / photographic works & films, 1962–1999*, Bruxelles, Societé des expositions du Palais des beaux-arts, 1999, p. 83-97.

FULFORD, Robert. « Michael Snow », *Canadian Art*, vol. 18, n° 1 (janvier-février 1961), p. 46-47.

——. « Apropos Michael Snow » dans Michael Snow, *Michael Snow / A Survey*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario / Isaacs Gallery, 1970, p. 11-13.

GALE, Peggy. « Place des peaux », dans *Tout le temps / Every Time*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal / La Biennale de Montréal, 2000, p. 126-127.

GERVAIS, Raymond. « Les Disques de Michael Snow / The Recorded Music of Michael Snow », dans *The Michael Snow Project: Music / Sound, 1948–1993*, sous la direction de Michael Snow, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1994, p. 148-215, 257-301.

ILES, Chrissie. *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964–1977*, New York, Whitney Museum of American Art, 2001.

JUDD, Donald. « In the Galleries », *Arts Magazine* (mars 1964). Réimprimé dans *Donald Judd: Complete Writings, 1959–1975*, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 2005, p. 120-123.

KELLMAN, Tila L. *Figuring Redemption: Resighting Myself in the Art of Michael Snow*, Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier University Press, 2002.

KERCKHOVE, Derrick de. « Holography, " mode d'emploi ": On Michael Snow's Approach to Holography », dans REID, Dennis, Philip MONK, Louise DOMPIERRE, Richard RHODES et Derrick de KERCKHOVE, *The Michael Snow Project: Visual Art, 1951–1993*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1994, p. 498-507.

KLEPAC, Walter. « Photo-Philosophical Investigations: Photographic Works of Michael Snow, 1962–1999 », dans *Michael Snow : panoramique; œuvres photographiques & films / photographic works & films, 1962–1999*, Bruxelles, Société des expositions du Palais des beaux-arts, 1999, p. 83-97.

KUBOTA, Nobuo, Alan MATTES et Michael SNOW. « History of the CCMC and of Improvised Music », dans *The Michael Snow Project: Music/Sound, 1948–1993*, publié sous la direction de Michael Snow, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1994, p. 78-129.

LANCASHIRE, David. « Blues in the Clock Tower », dans *The Michael Snow Project: Music/Sound, 1948–1993*, sous la direction de Michael Snow, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1994, p. 32-77.

LANGFORD, Martha. « Snow by Degrees: Michael Snow's Photographic Work », *Border Crossings*, vol. 19, n° 3 (août 2000), p. 58-63.

——. « Repetition / La répétition: Michael Snow and the Act of Memory », dans *Michael Snow: Almost Cover to Cover*, sous la direction de Catsou Roberts et Lucy Steeds, Londres, Black Dog Publishing, 2001, p. 34-75.

——. « Michael Snow: *Reflections* at the *Speed of Light* », dans *Michael Snow @ MOCCA 2007*, Toronto, Musée de l'art contemporain canadien, 2007.

——. « Object-Image-Memory », dans *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 125-142.

——. « Prezensa continua: le projezioni di Michael Snow » [Présence continue : les projections de Michael Snow], dans *Michael Snow: Cinema, Installazioni, Video e Arti Visuali*, traduit par Giulia Bancheri, Lucca (Italie), Fondazione Ragghianti et Lucca Film Festival, 2007, p. 23-29.

——. « Ventanas en la fotografía / Picture Windows », *Exit: Imagen y Cultura / Image & Culture*, vol. 26, 2007, p. 24-45.

——. « Strange Bedfellows: Appropriations of the Vernacular by Photographic Artists », *Photography & Culture*, vol. 1, n° 1 (juillet 2008), p. 73-94.

——. « The Child in Me: A Figure of Photographic Creation », dans *Depicting Canada's Children*, sous la direction de Loren Lerner, Waterloo (ON), Wilfrid Laurier University Press, 2009, p. 387-413.

——. « Michael Snow », dans *100 Video Artists*, publié sous la direction de Rosa Olivares, Madrid, EXIT Publicaciones, 2010, p. 370.

——. « Michael Snow: Screen Writing », *Switch*, vol. 3 (printemps 2010), p. 8-15.

——. « Translation, Migration, Fascination: Motion Pictures by Michael Snow », dans *Michael Snow: Recent Works*, Vienne, Sécession, 2012, p. 29-43.

LEGGE, Elizabeth. « Taking It as Red: Michael Snow and Wittgenstein », *Journal of Canadian Art History*, vol. 18, n° 2 (1997), p. 68-88.

——. *Michael Snow: Wavelength*, série One Work, Londres, Afterall Books, 2009.

——. « Michael Snow's Films, 1966–1971 », *Switch*, vol. 3 (printemps 2010), p. 6-7.

LOCKE, John W. « Michael Snow's *La région centrale*: How You Should Watch the Best Ever Film I Ever Saw », *Artforum*, vol. 12, n° 3 (novembre 1973), p. 66-71.

MICHELSON, Annette. « Toward Snow, Part 1 », *Artforum*, vol. 9, n° 10 (juin 1971), p. 30-37.

——. « About Snow », *October*, vol. 8 (printemps 1979), p. 111-124.

MONK, Philip. « Around *Wavelength*: The Sculpture, Film and Photo-Work of Michael Snow from 1967 to 1969 », dans REID, Dennis, Philip MONK, Louise DOMPIERRE, Richard RHODES et Derrick de KERCKHOVE, *The Michael Snow Project: Visual Art, 1951–1993*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1994,
p. 292-385.

PERRIN, Peter. « *Cover to Cover*: A Book by Michael Snow », *artscanada* (octobre-novembre 1976), p. 43-47.

PONTBRIAND, Chantal. « Plus tard, plus tard … Michael Snow », *Parachute*, vol. 17 (hiver 1979), p. 49-55.

REID, Dennis. « Exploring Plane and Contour: The Drawing, Painting, Collage, Foldage, Photo-Work, Sculpture and Film of Michael Snow from 1951 to 1967 », dans REID, Dennis, Philip MONK, Louise DOMPIERRE, Richard RHODES et Derrick de KERCKHOVE, *The Michael Snow Project: Visual Art, 1951–1993*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1994, p. 16-289.

RHODES, Richard. « Michael Snow: The Public Commissions », dans REID, Dennis, Philip MONK, Louise DOMPIERRE, Richard RHODES et Derrick de KERCKHOVE, *The Michael Snow Project: Visual Art, 1951–1993*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1994, p. 478-497.

RIOUX, Gilles. « Michael Snow: Holographe / Michael Snow: Holographer », *Vie des arts*, vol. 31, n° 123, 1986, p. 26-29.

RIST, Peter, éd. « The Michael Snow Dossier », *Off-Screen*, vol. 30 (novembre 2002).

ROCKMAN, Arnold. « Michael Snow and His "Walking Woman." », *Canadian Art*, vol. 20, 1963, p. 345-347.

SITNEY, P. Adams. « Structural Film », *Film Culture*, vol. 47 (été 1969), p. 1-10.

——. « Michael Snow's Cinema », dans Michael SNOW, *Michael Snow / A Survey*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario / Isaacs Gallery, 1970, p. 79-84.

SLOAN, Johanne. « Conceptual Landscape Art: Joyce Wieland and Michael Snow », dans *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, sous la direction de John O'Brian et Peter White, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 73-84.

TAUBIN, Amy. « Doubled Visions », *October*, vol. 4 (automne 1977), p. 33-42.

TESTA, Bart. « An Axiomatic Cinema: Michael Snow's Films », dans *The Michael Snow Project: Presence and Absence; The Films of Michael Snow, 1956–1991*, publié sous la direction de Jim Shedden, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1995, p. 26-83.

WEES, William C. « Prophecy, Memory and the Zoom: Michael Snow's *Wavelength* Reviewed », *Ciné-Tracts*, vol. 14/15 (été/automne 1981), p. 78-83.

YOUNG, Dennis. « Origins and Recent Work », dans Michael SNOW, *Michael Snow / A Survey*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario / Isaacs Gallery, 1970, p. 15-16.

YOUNGBLOOD, Gene. « Icon and Idea in the World of Michael Snow », *artscanada*, vol. 27, 1970, p. 2-14.

Vue d'ensemble

Base de données sur l'art canadien du CACC. « Michael Snow », Bill Kirby, fondateur et éditeur. Consulté le 21 mars 2013.

ELDER, Kathryn, Susan OXTOBY et Gayathry SETHUMADHAVAN. « Michael Snow: A Selective Guide to the Film Literature », dans *The Michael Snow Project: Presence and Absence; The Films of Michael Snow, 1956–1991*, sous la direction de Jim Shedden, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1995, p. 208-249.

GAGNON, Jean et Michael SNOW. *Anarchive 2: Digital Snow*, Montréal, Fondation Daniel Langlois; Paris, Époxy Communications, 2002. DVD-ROM interactif.

Entrevues et conversations

ELDER, Bruce. « Michael Snow and Bruce Elder in Conversation », *Ciné-Tracts*, vol. 17 (été/automne 1982), p. 13-23.

ELDER, Bruce et Michael SNOW. « On Sound, Sound Recording, Making Music of Recorded Sound, the Duality of Consciousness and Its Alienation from Language, Paradoxes Arising from These and Related Matters », dans *The Michael Snow Project: Music/Sound, 1948–1993*, sous la direction de Michael Snow, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1994, p. 216-255.

ENRIGHT, Robert. « The Lord of Missed Rules: An Interview with Michael Snow », *Border Crossings*, vol. 26, n° 2 (mai 2007), p. 22-40.

GINGRAS, Nicole et Michael SNOW. « Michael Snow: La permanence de la lumière /

Transparency and Light », *artpress*, n° 234 (avril 1998), p. 20-26.

MACDONALD, Scott. « Michael Snow », dans *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley (Californie), University of California Press, 1992, p. 51-76.

MICHELSON, Annette. « The Sound of Music: A Conversation with Michael Snow », *October*, vol. 114 (automne 2005), p. 43-60.

SNOW, Michael. « Hollis Frampton Interviewed by Michael Snow », *Film Culture* (printemps 1970), p. 6-12.

Lecture additionnelle

WHITELAW, Anne, Brian FOSS et Sandra PAIKOWSKY, éd., *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century*, Don Mills (R.-U.), Oxford University Press, 2010.

À propos de l'auteur

Martha Langford

« Le travail de Michael Snow était une source d'inspiration pour moi quand j'étais étudiante au NSCAD dans les années 1970, et jamais il n'a cessé de m'étonner. C'est un grand privilège d'avoir pu en sonder les énigmes avec l'artiste comme guide. »

— Martha Langford

Martha Langford est directrice et professeure titulaire de la chaire de recherche de l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky, et professeure d'histoire de l'art à l'Université Concordia de Montréal. Auteure de nombreux articles sur la photographie et l'art contemporain, Langford a publié les titres suivants à la McGill-Queen's University Press : *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums* (2001); *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art* (2007); *A Cold War Tourist and His Camera*, écrit en collaboration avec John Langford (2011); et le recueil *Image & Imagination* (2005).

Langford est l'auteure de la première étude détaillée de l'art photographique moderne au Canada, intitulée « A Short History of Photography, 1900–2000 », dans *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century*, publiée sous la direction d'Anne Whitelaw, Brian Foss et Sandra Paikowsky (Oxford University Press, 2010). Avec une équipe d'étudiants diplômés, elle prépare *Canadian Photography History*, une ressource commentée consultable en ligne, à l'intention des chercheurs et des spécialistes qui travaillent l'histoire de la photographie canadienne.

Collaboratrice à la rédaction de *Border Crossings* (Winnipeg), *Exit* (Madrid), *Photography & Culture* (Londres) et *Ciel variable* (Montréal), Langford rédige une chronique littéraire pour *Source* (Belfast). Elle est aussi rédactrice en chef des *Annales d'histoire de l'art canadien / Journal of Canadian Art History*, et co-rédactrice (avec Sandra Paikowsky) des MQUP / Beaverbrook Canadian Foundation Studies in Art History.

Langford termine actuellement une biographie intellectuelle de Michael Snow. Cette recherche a déjà suscité plusieurs communications, chapitres de livres et essais de catalogues, dont « Repetition / La répétition: Michael Snow and the Act of Memory », dans *Michael Snow: Almost Cover to Cover*, publié sous la direction de Catsou Roberts et Lucy Steeds (Black Dog Publishing, 2001); « Michael Snow: Screen Writing », *Switch 3* (printemps 2010); et « Translation, Migration, Fascination: Motion Pictures by Michael Snow », dans *Michael Snow: Recent Works* (Sécession, 2012).

Sources photographiques

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

Mention de source de l'image de la page couverture

Michael Snow, *Venus Simultaneous*, 1962. (Voir les détails ci-dessous.)

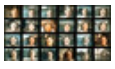
Mentions de sources des images des bannières

Biographie : Michael Snow à New York en 1964, photographié par John Reeves. (Voir les détails ci-dessous.)

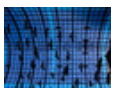
Œuvres phares : Michael Snow, *Plus Tard n^{o} 20*, 1977. (Voir les détails ci-dessous.)

Importance et questions essentielles : Michael Snow, *Quatre panneaux gris et quatre figures*, 1963. (Voir les détails ci-dessous.)

Style et technique : Michael Snow, *The Corner of Braque and Picasso Streets*, 2009. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Michael Snow, *Venetian Blind*, 1970. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Michael Snow, *Flight Stop*, 1970, photographié par Owen Byrne. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des œuvres de Michael Snow

Atlantic, 1967. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Autorisation, 1969. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (15830).

Aveuglement, 1968. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat de 1969 (15779).

Carla Bley, 1965. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la Jerrold Morris International Gallery, 1966.

The Corner of Braque and Picasso Streets, 2009. Collection de l'artiste.

**Corpus Callosum*, 2002. Collection de l'artiste.

De La, 1972. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat de 1972 (17095).

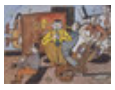
8 x 10, 1969. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, et Musée d'Art moderne Fondation Ludwig, Vienne.

Flight Stop, 1979. Toronto Eaton Centre. Collection de l'artiste.

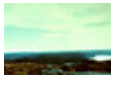
Quatre panneaux gris et quatre figures, 1963. Musée des beaux-arts de Montréal, achat, fonds de l'Association des bénévoles du Musée des beaux-arts de Montréal et legs de Horsley et Annie Townsend, (2005.97.1-4). Photographie de Brian Merrett.

Four to Five, 1962. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

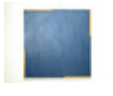
Immediate Delivery, 1998. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Jazz Band, 1947. Collection de l'artiste.



La région centrale, 1971. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat de 1974 (30983).



Lac Clair, 1960. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat de 1967 (15317).

Michael Snow: Cover to Cover, 1975. Publié par The Press of Nova Scotia College of Art & Design, Halifax; et New York University Press, New York.

Plus Tard n° 15, 1977. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat de 1977 (18842.1-25).

Plus Tard n° 20, 1977. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat de 1977 (18842.1-25).

Quits, 1960. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

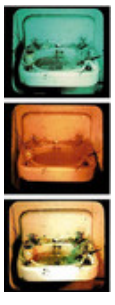
Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen, 1972-1974. Collection de l'artiste.

Recombinant, 1992. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

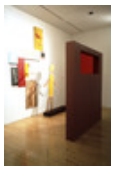
Étendue, 1967. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat de 1977 (18777.1 7).

Serve, Deserve, 2009. Collection de l'artiste.

Shunté, 1959. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat de 1970 (15921).



Sink, 1970. Museum of Modern Art, New York. © Art Resource, NY.



Sleeve, 1965. Vancouver Art Gallery.

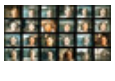
Tempête de neige, 1967. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat de 1968 (15456.1-4).

Souffle Solaire (Cariatides du Nord), 2002. Avec l'autorisation de l'artiste.

Nature morte en 8 appels, 1985. Musée des beaux-arts de Montréal, don de la famille de Jean-Pierre et Johanne Pelletier (1996.26a-h).

Still Living–9 x 4 Acts–Scene 1, 1982. Collection de l'artiste.

Dans toute histoire il y a deux points de vue, 1974. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat de 1977 (18768).



Venetian Blind, 1970. Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa. Avec l'autorisation de l'artiste.

Venus Simultaneous, 1962. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Wavelength, 1966-1967. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat de 1970.

Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes

Première page modifiée du *New York Post*, 1962, reproduite dans *Biographie of the Walking Woman / de la femme qui marche:*
1961–1967, Bruxelles, La Lettre Volée, 2004.

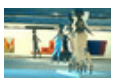
Antoinette Lévesque et Gerald Bradley Snow, la mère et le père de Michael Snow, au milieu des années 1920 à Chicoutimi (Québec). Publiées dans *Michael Snow, Michael Snow / A Survey*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario / Isaacs Gallery, 1970.

Biographie of the Walking Woman / de la femme qui marche: 1961–1967, de Michael Snow, Bruxelles, La Lettre Volée, 2004.

Porte-bouteille, 1961, de Marcel Duchamp. Philadelphia Museum of Art. © Succession de Marcel Duchamp / SODRAC (2013).

Composition en blanc, noir et rouge, 1936, de Piet Mondrian. Museum of Modern Art, New York, don du comité consultatif. © Mondrian/Holtzman Trust a/s HCR International USA. Autorisée par SCALA/Art Resource, NY.

Fire in the Evening, 1929, de Paul Klee. Museum of Modern Art, New York. Image numérique : © The Museum of Modern Art, New York, NY. Avec l'autorisation de SCALA/Art Resource, NY.



Vue d'une installation dans l'exposition de Michael Snow, *Walking Woman Works*, 1984. London Regional Art Gallery (aujourd'hui Museum London).

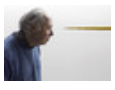
Hot Seven, le groupe de jazz de Ken Dean, avec Michael Snow au piano, jouant à une fête d'étudiants à l'Université de Toronto en 1965. Avec l'autorisation de l'artiste.

Michael Snow / A Survey, de Michael Snow, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario / Isaacs Gallery, 1970.

Michael Snow et Joyce Wieland en 1964, photographiés par John Reeves. Avec l’autorisation de John Reeves.

Michael Snow coupant du bois à Terre-Neuve en 1964, photographié par Peggy Gale. Avec l’autorisation de Peggy Gale et Michael Snow.

Michael Snow à New York en 1964, photographié par John Reeves. Avec l’autorisation de John Reeves.



Michael Snow pose avec son œuvre *Transformer*, 1982. Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto.

Michael Snow avec la machine que Pierre Abeloos et lui ont conçue pour le film *La région centrale*. Photographie de Joyce Wieland, octobre 1969. Avec l’autorisation de l’artiste.

Nine Polaroid Portraits of a Mirror, 1967, de William Anastasi. The Metropolitan Museum of Art, New York, achat, don de Barbara et Eugene Schwartz et don de la Horace W. Goldsmith Foundation par l’entremise de Joyce et Robert Menschel, 1994 (1994.316.1 9). Copyright de l’image : © The Metropolitan Museum of Art, New York, NY. Source de l’image : © Art Resource, NY.

Carré rouge : réalisme pictural d’une paysanne en deux dimensions, 1915, de Kazimir Malevitch. Musée d’État russe, Saint-Pétersbourg.

Photo de tournage du film *Toronto Jazz*, 1964, réalisé par Don Owen. Office national du film, Toronto.

La pochette de *Volume One*, le disque de 1976 du Canadian Creative Music Collective. Avec l’autorisation de l’artiste.

Trois volumes publiés à l'occasion du *Michael Snow Project*, organisé conjointement par le Musée des beaux-arts de l'Ontario et The Power Plant à Toronto. *De gauche à droite : Music/Sound, 1948–1993*, publié sous la direction de Michael Snow, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1994; *Visual Art, 1951–1993*, de Dennis Reid, Philip Monk, Louise Dompierre, Richard Rhodes et Derrick de Kerckhove, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1994; et *Presence and Absence: The Films of Michael Snow, 1956–1991*, publié sous la direction de Jim Shedden, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Power Plant et Knopf Canada, 1995. Un quatrième volume a été publié, *The Collected Writings of Michael Snow*, de Michael Snow, préface de Louise Dompierre, Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier University Press, 1994.

Les spectateurs à l'intérieur de la sculpture *Aveuglement*. Avec l'autorisation de l'artiste.

Remerciements

De l'auteure

Ma recherche sur Michael Snow est appuyée par une bourse du Conseil des Arts du Canada pour les arts, une bourse de recherche du Musée des beaux-arts du Canada, et une chaire de recherche de l'Université Concordia. Le Musée des beaux-arts de l'Ontario, où Michael Snow a déposé ses archives, est une précieuse ressource. Les archivistes et bibliothécaires du MBAC et du MBAO sont des trésors nationaux. Je poursuis mon travail sur Snow dans le cadre de mon poste de directrice et professeure titulaire de la chaire de recherche de l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky, dont je remercie les donateurs pour leur grande générosité. Parmi ceux et celles qui appuient ma recherche, je compte aussi les éditeurs et les conservateurs qui ont commandé des chapitres et des textes de catalogues, ainsi que les présidents et présidentes des séances de conférences qui ont facilité la discussion du travail de Snow. Il faut lire la bibliographie de ce livre comme un hommage aux brillants chercheurs qui ont travaillé sur Snow. Quant aux témoignages anecdotiques, je ne peux même pas commencer à énumérer, pour les remercier, les nombreuses personnes qui m'ont fait part de leurs histoires au sujet de Snow et qui m'ont laissé raconter les miennes.

L'Institut de l'art canadien est un monument en construction. Je suis très fière d'avoir été invitée par le commissaire éditorial fondateur, Mark Cheetham, à écrire le premier, « Sa vie et son œuvre », sur un artiste contemporain. J'en suis honorée et j'ai beaucoup appris. L'éditrice Sara Angel a réuni une équipe incroyable — s'il vous plaît, aller consulter l'onglet sur l'équipe pour une liste de personnes expertes, rigoureuses et aidantes. Preuve que l'examen par les pairs n'est pas toujours une tâche ingrate, je veux également remercier le lecteur anonyme de ce texte pour certaines suggestions très utiles. Comme toujours, mon plus grand merci va à l'artiste, Michael Snow, qui a été aussi mon collaborateur dans ce projet puisque nous avons choisi ensemble ses œuvres phares. Michael Snow et Peggy Gale m'ont généreusement ouvert leurs esprits et leur foyer durant les nombreuses années que j'ai travaillé sur cet artiste génial — mon sujet et ma quête. — Martha Langford

De l'Institut de l'art canadien

Ce livre d'art en ligne a été réalisé grâce à la générosité du commanditaire principal, BMO Groupe financier, et du commanditaire du titre, Partners in Art. L'IAC exprime sa gratitude à ses commanditaires des livres d'art en ligne de 2013-2014 : la Hal Jackman Foundation; Aimia; Gluskin Sheff + Associates; la McLean Foundation; le Groupe Banque TD; Partners in Art; et Rosenthal Zaretsky Niman & Co., s.r.l.

Merci aussi aux mécènes fondateurs de l'Institut de l'art canadien : Sara et Michael Angel, Jalynn H. Bennett, la Butterfield Family Foundation, David et Vivian Campbell, Albert E. Cummings, Kiki et Ian Delaney, la famille Fleck, Roger et Kevin Garland, Michelle Koerner et Kevin Doyle, Phil Lind, Sarah et Tom Milroy, Charles Pachter, Gerald Sheff et Shanitha Kachan, Sandra L. Simpson, et Robin et David Young; ainsi qu'à ses mécènes partenaires fondateurs : la Fondation Pierre Elliott Trudeau et Partners in Art.
L'institut de l'art canadien tient à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) et le Canadian Art Commons for History of Art Education and Training (CACHET) pour leurs contributions envers la traduction de ce livre d'art en ligne.

Enfin, l'IAC remercie Michael Snow pour toute son aide et pour tout son appui. Sans sa contribution, le projet n'aurait jamais vu le jour.

Commanditaire du titre

pia

Commanditaire principal

BMO

Commanditaires des livres d'art en ligne de la saison 2013-2014

Hal Jackman Foundation

AIMIA
INSPIRING LOYALTY

Gluskin Sheff

Rosamond Ivey

The McLean Foundation

TD

ROSENTHAL ZARETSKY NIMAN & CO., LLP
CHARTERED ACCOUNTANTS & LICENSED PUBLIC ACCOUNTANTS

Éditrice : Sara Angel
Directrice de la rédaction : Meg Taylor
Direction artistique : Concrete Design Communications
Directrice Web et mise en pages : Avery Swartz
Réviseure linguistique principale : Ruth Gaskill
Documentaliste iconographe : Angelica Demetriou
Réviseure : Meg Taylor
Réviseure linguistique : Alison Reid
Traductrice et réviseure francophone : Françoise Charron
Adjointe administrative : Mary-Rose Sutton
Stagiaire : Simone Wharton

Copyright

© 2014 Institut de l’art canadien.

Tous droits réservés. ISBN 978-1-4871-0005-6

Les données de catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada sont disponibles sur demande.

Institut de l’art canadien

Collège Massey, Université de Toronto

4, place Devonshire

Toronto (ON) M5S 2E1